المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعـــة أم القـــرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية

صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر في المشرق

(١٣٨٧هـ/١٩٦٧م – ١٤١٧هـ/١٩٩٧م)

دراسة في المتـن
بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب
حسين بن حمَد أحمد دغريري

إشـــراف
الأستاذ الدكتور/ محمد بن مريسي الحارثي

المجلد الأول

العام الجامعي
١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــداء

إلى أخي الدكتور/ حمود بن محمد الصميلي - رحمه الله -

الذي شاركني وضع اللمسات الأولى لهذا البحث

وشاءت إرادة الله ألاَّ يشاركني لحظات الانتهاء منه . . .

حباً لا يتبدل، وصدقاً لا يتغير، ووفاءً لا تنضب معانيه.

سائلاً - الله عز وجل - أن يجمعني به في مستقر رحمته،

ودار كرامته إخواناً على سرر متقابلين.

المقدمـــةُ

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم وبارك على أشرف الأنبياء والمرسـلين نبينـا محمد وعلى آله وأصحابه، وسلم تسليماً كثيراً إلى يوم الدين، وبعد:

فمن أبرز الشخصيات البطولية في تاريخنا الإسلامي شخصية البطل المسلم صلاح الدين الأيوبي: (٥٣٢ -٥٨٩هـ/١١٣٧- ١١٩٣م) ـ رحمه الله ـ التي احتلت مكاناً بارزاً في الاستدعاء والتمجيد، واستحقت إعجاب الشعراء قديماً وحديثاً، وغدت شخصـية رمزيـة بطولية تستدعيها الذاكرة الشعرية المعاصرة بعثاً للهمم، وحفزاً للعزائم، واستنهاضاً للأمة في مواجهة الصراع مع الغرب الصليبـي والاحتلال الصهيوني؛ وجاء هذا البحـث محاولـةً لكشف أبعاد هذه الاستلهام، وآفاقه في الشعر المعاصر في المشرق من خلال استدعاء الشعراء لصلاح الدين والتلميح الرمزي إليه، والاستنهاض به، والتوظيف الفكري والفني له، راجيـاً أن أكون ـذا البحث قد أسهمت في إجلاء صفحة مضيئة مشرقة من تاريخ أمتي وفكرهـا، وشاركت – ولو بجهد متواضع- في استنهاض عزائمها من خلال تذكيرها بماضيها المشرق.

وقد نبعت أهمية هذا الموضوع من أمور أهمها:

ارتباط هذا الموضوع بشخصية إسلامية لها مكانتها المتفردة تكن لها الأمـة كـل إجـلال وإكبار، وإعجاب؛ لكون صلاح الدين بطلاً إسلامياً مجاهداً حقق للمسلمين وحـدة بعـد شتات، وألفه بعد فرقة، وقوة بعد ضعف، وأعاد للأمة الإسلامية مكانتها حين رد الصلبيين على أعقا ـم واستعاد المسجد الأقصى المبارك، مما جعله رمزاً إسلامياً خالداً في وجدان الأمة بقيمه الخُلقية والبطولية؛ فاندفع الشعراء- ابتداءً من عصره ووصولاً إلى عصـرنا- يتغنـون بذكره، ويشيدون بمآثره، ويطربون للأمجاد التي حققها، وقـد تجـاوز الشـعراء العـرب المعاصرون التغني والإشادة إلى الاستلهام الفعال، والتوظيف الفني الذي يقوم على اسـتدعاء شخصية صلاح الدين بكل زخمها البطولي، واستثمار مواقفها في مواجهة الواقـع المعاصـر المأزوم، لاسيما والشبه بين واقعنا المتردي الذي احتل فيه اليهود فلسطين والزمن الذي ظهر فيه صلاح الدين متشابه إلى حد كبير.

ثم إن دراسة الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي المعاصر دراسة مفصـلة وبشـكل مستقل ومعمق تخص فيها كل شخصية على حدة بدراسة تستجلي ظواهرها المضـمونية والفنية لم ينل حظاً من الدراسة، على الرغم من وفرة الإنتاج الشعري الذي حظيـت بـه بعضها، وشخصية صلاح الدين من الشخصيات البارزة التي جمعت بـين وفـرة المعطـى

الشعري والارتباط بقضية مركزية للأمة الإسلامية هي قضية فلسطين، ومع هـذا لم يحـظ استلهامها في الشعر المعاصر دراسة علمية مستقلة تعنى به؛ إذ اهتمت الدراسات الاستلهامية للشخصيات المستقلة في الشعر العربي الحديث بتلك التي أسقط عليها بعض الشـعراء مـن أصحاب الاتجاهات الإيديولوجية المنحرفة إسقاطات تغدو ا مثالاً للثـورة، والـرفض، والتمرد، والقفز على المسلمات؛ وتوجه الدراسات الاستلهامية في الشعر إلى الشخصـيات المشرقة بشكل مفصل ومستقل يشكل –في تقديري- منعطفاً مهماً يثـري البحـث الأدبي والفكري، ويؤكد العلاقة الوثيقة بين تاريخنا الإسلامي وإبداعنا الشعري، ويزيل الارتبـاط بين ثنائية الاستلهام في الشعر وضرورة إسقاط التمرد، والرفض، والتشويه على الشخصيات الإسلامية. وشخصية صلاح الدين واحدة من الشخصيات الإسلامية التي جمعت في استلهام الشعراء المعاصرين بين النظرة السوية البعيدة عن التحريف وبين التوظيف الفني لها القـادر على حمل رؤية الشاعر المعاصر وهمومه.

إضافة إلى أن الاستلهام الشعري الحديث للترات عامة والشخصيات الإسلامية – علـى وجه الخصوص- لم يعد عملاً عفوياً بقدر ما أصبح عملاً فنياً ناضجاً يسعى مـن خلالـه غالبية الشعراء إلى تحقيق أهداف موضوعية وفنية ؛ تجاوباً مع ظـروف الحيـاة المعاصـرة، والمرحلة التي يعيشها كل شاعر منهم؛ الأمر الذي يتيح للباحث حين يتعامل مع هذا النـهج الاستلهامي الفني سعة في الاطلاع، وتوسيعاً في المدارك البحثية باطلاعه على نتاج أدبي واسع في المشهد الشعري العربي، ومدارس فكرية متعددة، وتجارب إبداعية متنوعة.

ثم إن هذا الموضوع – على الرغم مما حظي به من إنتاج شعري عند الشعراء العـرب المعاصرين –لم أجد فيما توفر لي من معلومات- من أفرده برسالة علمية متخصصة تجلـي مظاهره، وفنياته في الشعر العربي المعاصر، ورغبت أن يكون هذا البحث إسهاماً في سد هذه الفجوة.

وأخيراً جدة الموضوع وطرافته، وهذه الجدة تكمن في توسيع نظرة القـارئ العـربي، وزيادة وعيه بتراثه، وإطلالته على واقعه تاريخياً وفنيا؛ وكون البحـث يتعلـق بشخصـية إسلامية يفردها بالدراسة، ويتتبع أشكال حضورها في المشهد الشعري المعاصر؛ بحثـاً عـن الرؤية الشعرية التي لأجلها استدعاها المتن الشعري، مما يخرج ـذا الدراسـة عـن إطـار العموميات التي سبقت إليها الدراسات الماضية، والتي ركزت إما على أثر التراث بشـكله

العام في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وإما على توظيف الشخصيات بأنواعها المتعددة: إسلامية، وخرافية، ووثنية... في الشعر.

أما مدة البحث الزمنية والمكانية فهي زمانياً تبدأ ما بين عام (١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) إلى (١٤١٧هـ/١٩٩٧م)، لتشمل هذه الفترة ثلاثة عقود من تاريخ الشعر العربي الحديث وقد جاء هذا التحديد لأسباب منها:

إن كثيراً من الشعراء العرب بعد نكسة حزيران (١٣٨٧هـ/١٩٦٧م) التي أصابت نفوسهم بالإحباط فقدوا الثقة في المشروع القومي النهضوي بصورته التي طُرح ا من قبل فاندفعوا على اختلاف أطيافهم الثقافية إلى الانكفاء على التراث الإسلامي، ومحاولة التشبث بالشخصيات الإسلامية القيادية التي كانت رموزاً بطولية في تاريخ الأمة العربية الإسلامية، وصلاح الدين من الشخصيات البارزة التي ارتد إليها الشعراء العرب المعاصرون بعد هذه الفترة بكثرة يستلهمو ا، ويستدعون مواقفها، ويستنهضون ا العزائم، ويحاكمون من خلالها واقعهم المعيش في هزائمه وإحباطاته.

إضافة إلى ارتباط صلاح الدين في الاستدعاء الشعري بالصراع العربي الصهيوني وبالقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، وقد مرت هذه القضية بعد عام ١٩٦٧م بأحداث جسام ابتداءً من احتلال المسجد الأقصى، وسقوط الجولان، وصولاً إلى حرب رمضان، وقيام الانتفاضة الأولى والثانية؛ مما جعل لشخصية صلاح الدين حضورها الاستلهامي الواضح في هذه الآونة أكثر من الفترات السابقة.

ثم إن تحديد مدة معينة للبحث يتيح فرصة للدراسة المتأنية المعمقة التي تبرز الظاهرة الأدبية في صور ا الحقيقية.

والمشرق العربي هو أرضية البحث لأن جل الاستلهامات الشعرية التي وقف عليها لشعراء مشارقة، وما جاء لغيرهم فهو لا يتجاوز الأبعاد المضمونية، والرؤى الفكرية التي عرض لها شعراء المشرق؛ لذلك تمحورت مادة البحث الرئيسة حول شعراء المشرق العربي المعاصرين الذين استلهموا صلاح الدين، وما تعلق به من أحداث مهمة كمعركة حطين سواء أكان ذلك في قصائد مستقلة، أم كان في أبيات جزئية وشواهد مقتبسة من بعض القصائد التي عرضت لهذا الموضوع، وقد انتهج البحث صفة العموم والشمول، والمسح العشوائي للوصول إلى مادته الشعرية في عملية بحث شملت ما يربو على ستمائة ديوان

ومجموعة شعرية توزعت على مختلف أقطار الوطن العربي في المشرق، دون تركيز على قطر دون قطر، ولا فئة دون فئة، أو نوع شعري دون آخر.

وقد جاءت خطة البحث مكونة من بابين مسبوقين بتمهيد ومتبوعين بخاتمة، وملحق، وفهارس تخدم الدراسة، وتسهل الوصول إلى فصولها ومباحثها، تناول التمهيد الدراسات السابقة التي عرضت لهذا الموضوع، وركز تناوله على أبرز الدراسات التي أشارت إلى صلاح الدين وحطين في الشعر المعاصر، كما تناول التمهيد في إلماحة سريعة أثر الحروب الصليبية في الأدب العربي، **وجاء الباب الأول** من الدراسة بعنوان: **صلاح الدين من الموضوع إلى الرؤية،** عرض الفصل الأول منه إلى حضور صلاح الدين وحطين في الموضوع الشعري عبر آفاق الفخر بشخصية صلاح الدين ومعركة حطين، وآفاق المدح والتمجيد لهما، واستدعائهما من خلال صيغتي التسجيل والتوظيف، معالجاً البحث في هذا الفصل أبرز الاتجاهات المضمونية للفخر والمدح والتمجيد في المتن الشعري، وأنماط التسجيل والتوظيف التي دارت فيها النصوص الشعرية في هذا الجانب.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: **صلاح الدين** في **الرؤية الشعرية** عرض فيه البحث لأبرز أبعاد الرؤية الشعرية لصلاح الدين وحطين في الشعر العربي المعاصر، متناولاً مرتكزات هذه الرؤية، ومقوما ا التي تمحورت حولها: كالشخصية الرمزية، ومحاكمة الواقع، وتشكيل الشخصية الصلاحية الجديدة.

أما الباب الثاني فقد خصصته الدراسة لبحث أدبيات الشعر المعاصر الذي استلهم صلاح الدين وحطين في قيمه الفنية، وظواهره التعبيرية، وقد جاء في فصلين: **تناول الأول منهما** بناء القصيدة الصلاحية: (قصيدة البيت، وقصيدة التفعيلة)، وصناعة الحدث التاريخي، وعناصر الوحدة المعنوية، **وعرض الفصل الثاني** للغة الشعر فتناول المعجم الشعري في ظواهره العامة، وحقوله الدلالية، وأنماطه اللغوية، وظواهره الأسلوبية، كما تناول اللغة الرامزة، وكشف عن أبرز مقوما ا التعبيرية كالصورة الشعرية، والأداء الترميزي، والعمق والغموض، ووقف عند ظاهرة السرد الشعري في المعالجات الصلاحية، وتناول الموسيقى الشعرية فدرس الموسيقى الداخلية الناشئة عن الانسجام الصوتي، والإيقاع الداخلي بين الكلمات، وأبرز الوسائل التي أسهمت في تحقيق هذا النوع من الموسيقى، وتناول – كذلك

- الموسيقى الخارجية المتمثلة في الأوزان والقوافي، ملمحاً إلى أهم الظواهر التي ارتبطت بموسيقى الإطار، وأهم الملامح التجديدية فيها، متوقفاً عند القافية بوصفها عنصراً مهماً من عناصر الموسيقى، موضحاً أهميتها، وأنواعها، وأشكالها، وسماتها وبعض العيوب التي ظهرت فيها، عارضاً بعد ذلك إلى أصوات الروي، وتواترها في القصائد الشعرية الصلاحية.

وكان آخر البحث الخاتمة التي ألمحت فيها إلى أهم النتائج التي توصل لها البحث، متبعاً ذلك بقائمة تفصيلية لمصادر البحث ومراجعه، وبملحق حاولت فيه رصد الدواوين الشعرية التي استدعت صلاح الدين وحطين في الشعر المعاصر- من خلال ما توافر للبحث من معلومات- مع بيانات الطباعة، ومكانها، وعناوين القصائد الشعرية وزمانها، ونوعية النصوص، ونوعية الاستلهامات الشعرية، وختمت البحث بفهارس تفصيلية لموضوعاته، وقضاياه التي عالجها، وقد حاولت دعم البحث بما يحتاج إليه من جداول إحصائية، ورسوم توضيحية، ومقولات نقدية تجلي قضاياه، وتؤكد نتائجه، وتقرب مادته إلى القارئ.

متبعاً في تناول قضايا البحث المنهج التحليلي الفني الذي اقتضته طبيعة هذه الدراسة بما يستلزمه هذا المنهج من تحليل، وموازنة، ونقد، وتقويم، مفيداً من بقية المناهج البحثية الأخرى التي لا ينفصل في الغالب بعضها عن بعض، جامعاً بين تناول الجانب المضموني والجانب الفني الجمالي؛ ناظراً إليهما على أنهما كلٌ لا يتجزأ، ووحدة لا تنفصم، ومن هنا فقد تستدعي المعالجة البحثية أحياناً تكرار بعض النماذج الشعرية إلاّ أن جوانب المعالجة وزوايا النظر تختلف في كل موطن عن سابقه؛ لتتكون في المحصلة النهائية من مجموع هذه الإجراءات رؤية كلية تحاول أن تستبطن النص الشعري، وتحيط بكل جوانبه، وقد اكتفيت فيما يتعلق بتراجم الشعراء الذين عرض لهم البحث بالإيعاز إلى موطن الشاعر، وتاريخ ولادته، ووفاته إن كان متوفياً بين هلالين في متن البحث، مستعيضاً بذلك عن الترجمة الموسعة لكل شاعر؛ رغبةً في التخفيف على البحث، وبعداً عن إثقال القارئ بمعلومات يمكن أن يصل إليها بيسر وسهولة؛ خاصة وأن الشعراء الذين تناولهم البحث من الكثرة بمكان، ثم هم من شعراء المشهد الشعري المعاصر الذين خصوا بتراجم في كثير من المطبوعات، والمواقع الإلكترونية، ومن ثم فالوصول إلى تراجمهم لم يعد أمراً مضنياً للقارئ العادي فضلاً عن القارئ المتخصص في عصر توافرت فيه قنوات الاتصال، وأوعية المعرفة.

وفي الختام فإني أجد لازماً علي أن أزجي أعظم الشكر، وأوفاه لجامعة أم القرى ممثلة في كلية اللغة العربية التي شرفت بالانتساب إليها، والتتلمذ على يدي أساتذ ا الفضلاء الذين حبوني من علمهم وفضلهم، وأولوني كل رعاية وعناية فلهم مني أجزل الشـكر، وأعظـم التقدير كما أتوجه بفيض شكري وعظيم امتناني وخالص دعائي لأستاذي المشرف علـى هذه الرسالة **الأستاذ الدكتور/ محمد بن مريسي الحارثي** الذي لا أجد مايكافئ صنيعه معي إلاّ أن أدعو له في الغيب والشهادة؛ فقد غمرني بعطفه، ورعاني بكرمه، ومـنحني وقتـه، وعلمه، وجهده في متابعة دقيقة لكل جزئية من جزئيات البحث، ووقـف معـي موقـف المشرف الحصيف الحريص الذي يرغب أن يخرج البحث في أكمل وجـه، وأتم صـورة في تواضع العلماء، وأدب الفضلاء فجزاه الله عني خير الجزاء، ورفع قدره، وأعظم أجره، وجعل ما قدمه لي طيلة فترة تتلمذي على يديه في ميزان حسناته.

كما أتوجه بالشكر والتقدير لعضوي لجنة المناقشة على ما اقتطعاه من وقتهما لقـراءة هذه الرسالة، ومناقشتها، سائلاً الله - عز وجل- أن يجزيهما عني خير الجزاء، وأن يـنفعني بآرائهما، وتوجيها ما إنه خير مسئول، وأفضل مأمول.

وأخيراً فإني أحمد الله الذي هو أهل للحمد والثناء أن حبب إلي طلب العلم، وأتم علـي نعمته بإكمال هذا البحث الذي لا أدعي له الكمال، أو أنني قلت فيه كلمة الفصل بقدر ما هو محاولة بذلت فيها جهدي لتسليط الضوء على شخصية إسلامية كثـر التلمـيح إليهـا واستدعاها الخطاب الشعري المعاصر، فحاولت مفاتشة النصوص الشعرية التي اسـتلهمتها، ومناقشتها بما توفر لي من طاقة وحول بالرغم من كثرة الصعوبات التي اعترضت الطريـق، والتي كان من أهمها وفرة النصوص الشعرية، وتشعبها، وتعدد مظا ا، واختلاف مـدارس أصحا ا، وغلبة الاستدعاءات الجزئية عليها؛ مما يستلزم العودة إلى النص أو النصوص كلها للوقوف على قضاياها، وأفكارها، والغايات الاستلهامية التي من أجلها استدعى هذا الشاعر أو ذاك صلاح الدين أو حطين، وفي هذا من المشقة والعنت ما فيه على أني لم أدخر جهـداً في سبيل إنجاز هذا البحث، أو أضن بوقت في ذلك، فما كان فيه من سداد وتوفيق فالفضل فيه لله وحده لا شريك له فله الفضل والمنة، وما كان فيه من خطأ وزلل فمن طبيعة النفس البشرية ولوازم ضعفها، والله - عز وجل - قد استأثر بالكامل لذاته، وأبى العصمة لكتاب

غير كتابه، والمنصف من اغتفر قليل خطأ المرء في كثير صوابه، الله أسأل أن يجعل عملـي خالصاً لوجهه الكريم وأن لا يحرمني أجر الاجتهاد، والحمد لله أولاً وأخراً وظاهراً وباطنـاً، وصلى الله عليه وسلم على نبينا محمد وآله وصحبه أجمعين.

التمهيـد

- الدراسـات السابقـة
- أثر الحروب الصليبية

في الأدب العربـــي

إن الوقوف على الدراسات السابقة التي تعرض لجوانب أي موضوع يتناوله البحـث العلمي أمر في غاية الأهمية؛ لكو ا يئ للباحث مواصلة الجهد من حيث انتهى الآخرون – مع الاعتراف بفضلهم-، في محاولة منه لتجنب التكرار، وإعادة المألوف وصـولاً إلى رؤىً، وأحكامٍ ينفرد به بحثه، ويتطلع إليها قارئه.

والناظر يجد أن صلاح الدين الأيوبي قد حظي بدراسات كثيرة ومتعددة قديماً وحديثاً، تركز معظمها في دراسات تاريخية تناولت شخصيته، وترجمته، وسرد أخباره، وانتصـاراته الحربية، كما عرضت لمعركة حطين، وما تحقق فيها من نصر مبين أعز الله فيـه الإسـلام وأهله، وهي كثيرة، ومتعددة؛ لعل من أبرزها:

(الفتح القسي في الفتح القدسي) للعماد: محمد بن محمد بـن حامـد الأصـفهاني (ت: ٥٩٧هـ/١٢٠١م).

و (الكامل في التاريخ)لأبي الحسن: علي بن محمد الشهير بابن الأثير:(ت: ٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م).

و (النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية في سيرة صلاح الدين)، لبهاء الدين: يوسـف بن رافع بن تميم الشهير بابن شداد (ت:٦٣٢هـ/١٢٣٥م).

و(الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية) و (ذيل الروضـتين) للإمـام أبي القاسم: عبد الرحمن بن إسماعيل الشهير بأبي شامةالمقدسـي؛ (ت ٦٦٥هـ ـ/١٢٦٦م).
و(مفرج الكروب في أخبار بني أيوب) لجمال الدين: محمد بن محمـد بـن واصـل:(ت: ٦٧٩هـ/ ١٢٨٠م).

أما الدراسات والبحوث التاريخية الحديثة التي عنيت بسيرة صلاح الدين، وأخبـاره، وذكر بطولاته، واستلهام العظات والعبر من حياته، وانتصاراته، فـأكثر مـن أن تحصـى، توزعت بين كتب وبحوث ومقالات، ومثل هذه الدراسات التاريخية القديمة والحديثة أفـاد البحث من بعضها في جوانب التوثيق للأحداث التاريخية التي أشار إليها بعـض الشـعراء المعاصرين، واقتباس بعض النظرات التحليلية التي حفلت ا بعضها، غير أن هذه الدراسات التاريخية لم تمثل أهمية في حد ذا ا للبحث لاختلاف غايا ا، واهتماما ا التاريخية عن وجهته الأدبية.

أما الدراسات الأدبية التي تناولت صلاح الدين، أو عرضت له فيمكن تقسيمها إلى قسمين:

الأولى: دراسات حديثة تناولت الأدب في عصر صلاح الدين:(٥٣٢هـ/١١٨٦م-٥٨٩هـ/ ١١٩٣م)، وعرضت لأدب المواجهة والجهاد في عهد الحروب الصليبية: وهي دراسات كثيرة منها على سبيل المثال:

دراسة: د. أحمد أحمد بدوي: (صلاح الدين الأيوبي بين شعراء عصره وكتابه) (القاهرة: ١٩٦٠م).

دراسة: د. محمد زغلول سلام: (الأدب في العصر الأيوبي) (مصر: دار المعارف، ١٩٦٧م).

دراسة: محمد كامل حسين:(دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين) (القاهرة: ١٩٥٠م).

ودراسة: حنان سعد إبراهيم حرب: (صلاح الدين في شعر معاصريه)، وهي رسالة ماجستير مخطوطة: (المدينة المنورة، جامعة الملك عبد العزيز، كلية التربية بالمدينة المنورة، ١٤١٠هـ).

ودراسة: عوض خليل محمد جابر (صلاح الدين الأيوبي في الشعر العربي في فترة الحروب الصليبية)،وهي رسالة ماجستير مخطوطة، (الأردن: الجامعة الأردنية، ١٩٩٠م).

ودراسة: عبداللطيف حمزة: (أدب الحروب الصليبية)، ط(٢)،(القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٤م).

ودراسة: د. محمد علي الهرفي: (شعر الجهاد في عصر الحروب الصليبية، بيروت: مؤسسة الرسالة).

وغيرها من الدراسات الأخرى؛ وهي دراسات كثيرة لا تمت بصلة مباشرة لموضوع البحث؛ نظراً لاهتمامها بعصر صلاح الدين، وشعر المعاصرين له **والأخرى**: دراسات حديثة تناولت صلاح الدين في الشعر الحديث والمعاصر بشكل عرضي جزئي يمكن تقسيمها إلى أقسام:

دراسات أشارت إلى صلاح الدين وحطين في الشعر الحديث من خلال عنايتها برصد التوجه القومي في الشعر العربي، وهذه ألمحت إلى صلاح الدين وحطين عرضاً إما من خلال إشارتها إلى وحدة التاريخ، والثقافة مكوناً من مكونات القومية العربية[١]، وإما في جانب عرضها للاعتزاز بالماضي التليد للعرب إبان فترة المد القومي[٢]، وهي مع هذا لم تتجاوز الإشارات العابرة، والاستشهادات الجزئية لبعض شعراء العصر الحديث الذين ألمحوا إلى صلاح الدين من أمثال: أحمد شوقي، وشفيق جبري، وغيرهما[٣] .

ودراسات أخرى أشارت إلى صلاح الدين وحطين ضمن عنايتها بتناول أثر التراث في الشعر الحديث، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال:

دراسة: علي حداد: (أثر التراث في الشعر العراقي الحديث)، [٤] وهي دراسة عامة اهتمت بالبحث عن أثر التراث بأشكاله المتنوعة: دينية، و تاريخية، وأدبية، وأسطورية في الشعر العراقي الحديث، وأثر ذلك في المضمون الشعري، والشكل البنائي عند الشعراء العراقيين، ولم يكن من غاية هذه الدراسة البحث عن شخصيات إسلامية، أو تراثية بعينها، والتوقف عندها، لذلك جاءت إشارتها إلى صلاح الدين عارضة مثالاً على تعامل الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي مع الرموز المتعددة التي وظفها في شعره[٥].

ومثل هذه الدراسة دراسة أشجان محمد الهندي التي جاءت بعنوان: (توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر) [٦]، وقد أشارت إلى صلاح الدين حين عرضت لتوظيف الشخصية التراثية في الشعر السعودي المعاصر ذات التوظيف الجزئي، مستشهدة بنماذج للشاعر أحمد صالح الصالح في هذا الشأن ألمح فيها إلى صلاح الدين ضمن شخصيات

---

(١) انظر: الحوفي، د. أحمد أحمد: « القومية العربية في الشعر الحديث »، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٦م)، ص٧٣، ٩١، ٩٢.

(٢) انظر: الدقاق، د. عمر: « الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث »، ط (٤) (بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٨٥م)، ص ٢٤٨.

(٣) انظر: الحوفي، د. أحمد أحمد: « كتابه السابق»، ص ١١، ٩٢.

(٤) ط (١)، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦م).

(٥) انظر المرجع السابق نفسه: ص ١٣٨.

(٦) هي دراسة أصلها رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة إلى جامعة الملك سعود ثم قام نادي الرياض بطباعتها عام ١٤١٧هـ.

وأحداث تاريخية أخرى[1]، وإشار ا إلى صلاح الدين جاءت سريعة دون تفصيل، أو توقف مسهب؛ لاهتمامها بالكشف عن قضية توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، مـع تركيزها على عدد محدد من الشعراء هم شعراء الحداثة، ولم يتعرض البحث لشعراء غيرهم إلا بمقدار تحلة القسم كما أشار إلى ذلك الأستاذ عبد الله بن إدريس في تقديمه للدراسة[2]، ومثلها دراسة:عدنان بن صالح الشهري: (الرمز الإسلامي في الشعر السعودي المعاصر) [3]، التي حاول فيها دراسة الرمز الإسلامي سواء كان شخصية أم حدثاً في الشعر السعودي في إطار المضمون الديني والتاريخي والأدبي، وقد أشار الى صلاح الدين إشارات عابرة في بعض المواضع التي عرض فيها بعض الشعراء السعوديين لصلاح الدين وحطين [4].

وقسم آخر من هذه الدراسات التي عرضت لصلاح الدين وحطـين في الشـعر الحديث والمعاصر بشكل جزئي: هي تلك الدراسات التي عنيت بتناول شـعر شـاعرمن الشعراء المعاصرين، أو بدراسة ظاهرة من الظواهر الشعرية عنده، ومن هـذه الدراسـات مثلاً:

- (دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو: الشعر- المسرح الشعري) لـ (شعبان عبد الحكـيم محمد) [5]، وقد جاءت الإشارة فيها إلى صلاح الدين حين تناول الباحث مصادر الرمـز عند الشاعر عبر إشارة سريعة إلى توظيف بعض الشخصيات التاريخية المشـرقة عنـده، كطارق بن زياد، وصلاح الدين، مورداً أنموذجاً شعرياً من شعره لكل واحدة من هاتين الشخصيتين[6]، إضافة إلى إشارة أخرى جاءت حين تناول إشكاليات الرمـز في إبـداع الشاعر فعرض إلى قصيدته: (النقش بالإزميل، والرسم بالطباشير على جلد غزة) أنموذجاً على حشد الشاعر لعدد من الشخصيات، والأحداث التاريخية دون رابط فكري بينـها، ومنها شخصية صلاح الدين، وحطين[7].

---

(١) انظر المرجع نفسه: ص ٥٢، ٧٢، ٧٤.

(٢) انظر: ص ٣

(٣) رسالة ماجستير تقدم ا الباحث إلى كلية اللغة العربية في جامعة أم القرى بمكة المكرمة عام ١٤٢٠هـ .

(٤) انظر على سبيل المثال: المرجع نفسه: ص ٤٤، ٩٨، ١٣٧، ٢٤٧.

(٥) رسالة ماجستير مخطوطة، (جامعة المينا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ١٩٩٥م).

(٦) انظر المرجع نفسه: ص ١٢٤.

(٧) انظر نفسه: ص ٢٨٦.

ومثله في هذا د. منير فوزي في دراسته: (صورة الدم في شعر أمل دنقل)[1]؛ التي عنيت بدراسة موضوع صورة الدم في شعر الشاعر من خلال قضية السلطة، والمثقفين، وقضية الصراع العربي الصهيوني، مستشهداً بمقاطع من قصيدتيه: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، (ولا وقت للبكاء) [2].

- وهناك دراسات تناولت استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، وهذه الدراسات هي الأقرب والألصق لموضوع البحث؛ كونها اقتصرت على دراسات الشخصيات التراثية، ولكنها مع أهميتها للبحث لا تعدو أن تكون دراسات تناولت الشخصيات التراثية عامة، وأشارت إلى شخصية صلاح الدين إشارات جزئية ضمن هذه الشخصيات التي تناولتها، دون توقف عندها بشكل تفصيلي مستقل، وأبرز هذه الدراسات:-

دراسة د. علي عشري زايد (استدعاءالشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)[3]، المعاصر)[3]، ومع ريادة هذه الدراسة، وتميزها في مجالها إلا أنها تناولت عموم الشخصيات التراثية عبر التاريخ، ابتداءً من آدم، مروراً بقابيل وهابيل، وصولاً إلى الشخصيات التاريخية الإسلامية، بالإضافة إلى الشخصيات الأسطورية، والأجنبية التي تناولها البحث، وقد أشارت إلى صلاح الدين إشارة عابرة في موضعين:

الأول: عندما أشار الباحث إلى النوع الثالث من الشخصيات المستدعاة في الشعر العربي المعاصر وهي شخصيات الخلفاء، والعظماء، والقادة الذين صنعوا التاريخ ضمن الموروث التاريخي الذي كان مصدراً من مصادر استلهام الشخصيات التراثية؛ حيث قال: "... كما يندرج تحته أيضاً كل من القواد الكبار الذين قادوا جيوش الفتوح في مشارق الأرض ومغاربها، وحققوا الانتصارات المجيدة من أمثال خالد بن الوليد، وأبي عبيدة، وعقبة بن نافع وطارق بن زياد،وصلاح الدين الأيوبي، وسواهم.. " [4] [4]

---

(١) ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م).

(٢) انظر المرجع نفسه: ص ١٢٦، ١٢٧، ١٣٠، ١٣١، ٢١٣،٢١٤.

(٣) (القاهرة: دار الفكر، ١٤١٧هـ -/١٩٩٧م.

(٤) انظر نفسه: ص ٣٩، ٦٩.

واكتفت الدراسة بإيراد نماذج لبعض هؤلاء الأبطال دون أن تورد نماذج شعرية لشخصية صلاح الدين الأيوبي.

الثاني: في الفصل الأخير من الدراسة الذي عقده الباحث للحديث عن بعض المزالق في استدعاء الشخصيات التراثية كالتأويل الخاطئ لبعض الشخصيات، وكان من النماذج الشعرية التي أوردها للتدليل على هذا الأمر ثلاثة أسطر من شعر التفعيلة للشاعر الفلسطيني محمود درويش؛ وظف فيها شخصية صلاح الدين توظيفاً عكسياً[1]، وما عدا هاتين الإشارتين المقتضبتين لا يظفر الناظر بشيء يخص شخصية صلاح الدين فيها.

إلا أن من أبرز الدراسات التي عنيت بصلاح الدين وحطين في الشعر العربي المعاصر، دراستين جاءت الأولى بعنوان: (صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر) للدكتور: صالح جواد الطعمة وهي دراسة موجزة مختصرة تقع في مائة وخمس عشرة صفحة من القطع الصغير طبعها نادي الرياض الأدبي عام (١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م) ضمن الكتيبات التي أصدرها النادي في كتاب الشهر، وأصل هذا الكتيب كان مقالاً نشره الباحث بالعنوان نفسه في العدد الحادي عشر في مجلة الآداب اللبنانية [2]، ثم نشره بأصله تقريباً في هذا الكتيب بعد أن أضاف إليه ملحقاً يقع في عشر صفحات، أورد فيه بعض النماذج الشعرية في إطار الشعر السعودي المعاصر، وكان هدف البحث إيراد نماذج شعرية مختلفة عن التعبير (بالصيغة الصلاحية) في الشعر العربي المعاصر، ولم تكن غاية هذا البحث الموجز استقصاء ظاهرة استدعاء صلاح الدين الأيوبي في الشعر المعاصر، ولا الوقوف على أكبر قدر ممكن من تناول الشعراء له، كما أنه لم يعن كذلك بالبحث عن القيم الفنية والجمالية للنماذج التي أوردها، ولا التوظيف الفني لهذا الاستدعاء، واكتفى بالعرض السريع للأبيات في تناول أقرب ما يكون إلى الناحية المضمونية الموضوعية.

أما الدراسة الثانية فهي دراسة د. عمر الدقاق بعنوان: (أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي)[3]، وقد جاءت فيما يقارب مائة وإحدى وتسعين صفحة من القطع

---

(١) انظر نفسه: ص ٧١، ٨٢.

(٢) العدد الحادي عشر، تشرين الثاني/نوفمبر ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م، ص ١٧، ٢٢، ٧٣، ٧٨.

(٣) دارسة من إصدارات اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

المتوسط،والذي يهمنا من هذه الدراسة مادار حول حطين وصلاح الدين في الشعر العـربي المعاصر عبر عناوين جزئية تناول فيها الباحث نماذج شعرية قيلت في حطين وصلاح الدين في العصر الحديث، منذ عصر النهضة، مورداً مقتطفات شعرية لأحمـد شـوقي، وشـفيق جبري، وشكيب أرسلان، وعدنان مردم، وغيرهم[1]، معرجاً على بعض النمـاذج الـتي تطلعت إلى حطين جديدة، ونادت صلاح الدين بعد نكبة فلسطين (٦٨هـ/ ٤٨م)، وإبان فترة البعث القومي[2]، ليعرض بعد ذلك إلى توظيف صلاح الدين وحطين في الشعر المعاصر للتعبير عن نزعة الرفض، وتعرية الواقع في إيماضة سريعة[3]، متـنقلاً – بعـد ذلـك - إلى حضور حطين وصلاح الدين في النثر العربي من خلال خطب ورسائل المعاصرين لصـلاح الدين كالقاضي الفاضل، وابن الزكي، وغيرهم[4]، ملمحاً إلى ما اتسم به نثر تلك الفترة من مؤثرات، وقيم معنوية وفنية[5].

وهذه الدراسة لم تكن دراسة علمية متخصصة، تستوفي جوانب هـذا الموضـوع، وترصد أطرافه، وتعنى بتناوله تناولاً دقيقاً موضوعياً، وفنياً، بقدر ما كانت دراسة تحـاول رصد احتفال الأدب بصلاح الدين وحطين طيلة الثمانية قرون الماضية، وصولاً إلى عصـرنا الحاضر، مما جعلها أقرب إلى الدراسات العامة التي تسعى إلى تلخيص ما قيل من شعر عرض لصلاح الدين وحطين، أما ما يخص الشعر المعاصر الذي تناول صلاح الدين وحطين بعد نكسة حزيران (٨٧هـ/ ٦٧م) فقد جاء مختصراً تناوله البحث في مبحث (نزعة الـرفض وتعرية الواقع)، موضحاً فيه أن صورة صلاح الدين بعد النكسة قد أخذت حيزاً بارزاً في الظهور في الشعر المعاصر؛ لمواجهة قوى البغي، ومقاومة المعتدي المحتل، وأن تألق الذكريات عن الماضي الزاهر للأمة لا زال حاضراً في قرائح الشعراء المعاصرين، الذين وجدوا فيها مـا يعوض حاضرهم البائس[6]، مستشهداً بما يقرب من ستة نماذج شعرية من شـعر التفعيلـة

(١) انظر نفسه: ص ١٠١، ١٢١.
(٢) انظر نفسه: ص ١٢٢، ١٣٠.
(٣) انظر نفسه، ص ١٣١، ١٤٢.
(٤) انظر نفسه: ص ١٤٥، ١٧٠.
(٥) انظر نفسه: ص ١٧١، ١٨٢.
(٦) انظر نفسه: ص ١٣٩، ١٤٠.

تؤكد نظرة الإجلال والتقدير لصلاح الدين، وترسم صورة لتعرية الواقع المعاصـر الـذي ترفضه الذات الشاعرة من خلال توظيف الشخصية الصلاحية للتعبير عن ذلك[1].

و ذا يظهر أن ما نشر من دراسات لاستلهام صلاح الـدين وحطـين في الشـعر المعاصر بعد نكسة حزيران قد جاء مختزلاً ومقتضباً؛ تمثل في معظمه في الدراستين السابقتين اللتين جاءت إحداهما موجزة، ومختصرة [2]، وجاءت الأخرى عامة ترصد حضور صـلاح الدين وحطين في الأدب العربي من عهد الحروب الصليبية إلى اليـوم [3]، مـع عنايتـهما بالجانب المضموني، والنظرات التحليلية – التي أفادت البحث من بعضها – على حسـاب الجانب الفني الذي يقف على جماليات الشعر، وقيمه الإبداعية؛ وبالتالي فإن شخصية صلاح الدين، وحطين اللتين حضرتا بعد نكسة حزيران في المتن الشعري المعاصر بشكل لافت في نصوص كلية وجزئية، بحاجة إلى دراسة علمية تكشف تناول الشـعر لهـا في الجانـب المضموني، والجانب الاستدعائي الترميزي، والجانب الفني الجمالي، بشكل أكثر تفصـيلاً، وعمقاً، وهذا ما تحاول هذه الدراسة أن تقوم به، ومن الله الطول والحول، وعليه التكلان.

* * *

(١) انظر نفسه: ص ١٣١، ١٣٩.

(٢) دراسة د. صالح جواد الطعمة « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر».

(٣) دراسة د.عمر الدقاق: « أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي».

شكلت الحروب الصليبية التي امتدت قـرنين مـن الـزمن(٤٩٠هـ ـ/١٠٩٦م-٦٩٠هـ/١٢٩١م) مرحلة هامة من مراحل التاريخ الإسلامي أثرت في حيـاة المسـلمين الثقافية، والاجتماعية، والأدبية، وكانت صفحة من صـفحات المواجهـة، والتصـدي في التاريخ لقارة صليبية حاقدة غازية سعت إلى اجتثاث الوجود الإسلامي في المشرق، وتأصيل وجود مسيحي أوربي فيه.

وقد دفعت هذه الحروب الطويلة المسلمين إلى الوحدة بعد مرحلة من الاضـطراب، والضعف، والتفرق، وكثرة الخلافات، والانقسامات الداخلية، وأحيت في نفوسـهم روح الجهاد التي كانت قد خبت فترة من الزمن[1]؛ فاندفعوا يرصـون صـفوفهم، ويوحـدون جبهتهم، وينضمون تحت لواء القادة الكبار الذين واجهوا هذا المد الطاغي، وتصدوا له من أمثال: عماد الدين زنكي، ونور الدين محمود، وصلاح الدين الأيوبي، الذين عاصروا هـذه الأحداث، وصنعوا انتصارا ا العظيمة، فانطلقت جموع المسلمين بكل قواهم تواجه العـدو الغازي، وتقف في وجهه، حتى تحقق لهم النصر، وخرجت آخر فلول الحملات الصليبية من البلاد الإسلامية سنة: (٦٩٠هـ/ ١٢٩١م)، بعد جهاد عظيم، وتضحيات كبيرة سـطرها التاريخ بكل إجلال، وإكبار.

ومثلما انعكس أثر هذه الحروب على حياة المواجهة، والتصدي عند المسلمين فقـد انعكس أثرها – كذلك – على الحياة العلمية؛ فكثر العلماء، وكثرت المدارس، ودور العلم، وشهدت البلاد الإسلامية حركة نشطة في التصنيف، والتأليف، وكانت الحركـة العلميـة مظهراً متمماً من مظاهر الوحدة الفكرية عند المسلمين[2]، ولم يكن الأدب بمعزل عن هـذا التأثر بأجواء الصراع مع الصليبيين شعراً ونثراً؛ ولا عجب في ذلك فـالأدب يزدهـر في أوقات المحن، والحروب، ويأتي وسيلة محرضة على القتال والجهاد، يعبر به الأدباء عن آمالهم،

---

(١) انظر: عاشور، سعيد عبدالفتاح:« الحركة الصليبية»، ط(٣)، (القاهرة: مكتبـة الأنجلـو المصـرية، ١٩٧٦م)، ص١٠٣.

(٢) انظر في هذا تفصيلاً: باشا، د. عمر موسى: « الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين، والأيـوبيين والمماليـك»، ط(١)، (دمشق: دار الفكر للطباعة، والتوزيع، والنشر، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص ١٣٤، ١٧٠.

وانظر: بدوي د. أحمد أحمد «الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية»، (القاهرة: دار ضة مصـر: ١٩٧٢م).

والحازمي، ناصر بن محمد «الحياة العلمية في دمشق في العصر الأيوبي»، رسالة ماجستير مخطوطة، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، كلية الشريعة، ١٤٢١هـ).

وآلامهم، وأفراحهم وأحزانهم[١]، وقد أشار د. محمد سيد كيلاني إلى أن الحروب الصليبية أثرت في الأدب عبر طريقين:

طريق مباشر: تمثل فيما قيل في هذه الحروب من إنتاج أدبي واكب ظروف المرحلة، **وطريق غير مباشر:** نتج عن الحالة الاجتماعية التي خلقتها ظروف هذا النضال الذي طال أمده، واستفحل شره، وانعكس بدوره على الأدب في شعره ونثره [٢]؛ ففي جانب القول الشعري انبرى الشعراء يحرضون على مقاومة الصليبيين، ويدعون إلى مواجهتهم، والتصدي لهم، ويثيرون الحمية في النفوس، ويحضون على استرجاع المدن، والقلاع، وتحرير المقدسات، ويمدحون القادة والفاتحين، ويهجون الصليبيين، ويرمونهم بأقبح الصفات والنعوت، ويصورون المعارك الحربية تصويراً ينقل المشاهد، والأحداث، ويهلل للانتصارات، ويمجد البطولات، ويبكي الشهداء، ويصف الجيوش، والقلاع، ويدعو إلى الصمود، والمقاومة [٣]، إضافة إلى ما نظمه الشعراء في الأغراض التقليدية كالمديح، والرثاء، والهجاء؛ وإن كانت طبيعة العصر الجهادية الحربية قد ألقت بظلالها على هذه الأغراض فكانت العاطفة الدينية المتدفقة دافعاً للتوجه إلى القصائد الطوال، وتعدد الموضوعات، والجنوح إلى السهولة في التعبير، وتطور المعاني؛ نظراً لتبدل الأحوال، وتباين الأقاليم، وكثرة الأحداث الكبرى التي أدخلت كثيراً من المعاني الجديدة[٤]، كما كان للحروب الصليبية دورها في ظهور أبواب شعرية جديدة أملتها ظروف العصر: كالمديح النبوي، وشعر الدعاء والاستغاثة، وقصائد القدسيات التي تشوق فيها الشعراء لفتح بيت المقدس، وخلدوا حادثة استنقاذه من أيدي الصليبيين، وأثنوا على فاتحه العظيم صلاح الدين الأيوبي[٥].

---

(١) انظر: الكيلاني، محمد سيد: « الحروب الصليبية، وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام»، ط(٢)، (القاهرة: دار الفرجاني، ١٩٨٤م)، ص ٥.

(٢) انظر المرجع نفسه: ص ٢٧٢.

(٣) انظر في دور الشعر، وما قام به فترة الحروب الصليبية تفصيلاً:
أبو الخير، د.محمود عبدالله «الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين» ط(١)، (الأردن: دار المناهج للنشر والتوزيع، ١٤٢٤هـ) ج١، ص ١٨٢-٥٩٣.

(٤) انظر: باشا، د. عمر موسى: « الأدب في بلاد الشام»، ص ٤٥٩، ٤٦٥.

(٥) انظر: كيلاني، محمد سيد: " الحروب الصليبية، وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام)، ص٣٠٨، ٣٤٨، وانظر الدخيل، حمد بن ناصر: " أثر الحروب الصليبية في الشعر العربي " رسالة ماجستير مخطوطة، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٧٣م)، ص١١٣، ١٢١، ١٢٥، وانظر: باشا، د. عمر موسى:" كتابه السابق " ص٤٩٥، ٥١١.

ولم يقتصر أثر الحروب الصليبية على الشعر في مضامينه، وقضاياه وإنما تجاوز ذلك إلى التأثير عليه في خصائصه، وسماته الفنية، والأسلوبية؛ فقد طالت القصائد، وامتد النفَس الشعري، وتنامت الألوان البديعية، وتسربت كثير من الصور الحربية إلى الشعر، واستمد بعض الشعراء تشبيهاتهم وصورهم من عادات الفرنجة، وحياتهم الدينية، والاجتماعية لمخالطتهم إياهم[1]، إضافة إلى تأثر الصورة الشعرية بظروف الحرب، والمواجهة، إذ استطاعت الصورة –كما يقول د. مسعد العطوي –(أن ترسم مسارح متحركة تنبض بالإيحاء من الأفراح، والأحزان، والأحداث، والمعارك، وكانت اللغة ذات قدرة فاعلة لنقل الأحاسيس، والشعور الداخلي لإنسان العصر ممثلاً في شعرائه)[2].

وجاء النثر الفني في عصر الحروب الصليبية – شأنه شأن الشعر – متأثراً بالأحوال الجهادية الحربية التي عاشها، مخلداً أجلّ الملاحم، والأحداث، والوقائع، مستجيباً لظروف العصر التي دعت إلى توظيف النثر لخدمة أغراض الجهاد؛ فكان وسيلة من أبرز الوسائل في التحفيز، والتحريض، وبعث الهمم، وتقوية العزائم، والدعوة إلى محاربة الصليبيين؛ فقد كانت تلك الحروب سبباً في ظهور لون من الأدب، بل ألوان متعددة ترجع إلى أصل واحد هو الجهاد؛ والدعوة لحماية الإسلام والمسلمين، ومن هذه الألوان أدب القتال، والحض عليه، ووصف الجيوش، وآلات الحرب، والحصون، وإبراز فضائل الشجاعة، والنخوة، والبطولة والتفاني، واشترك في هذا الشعراء والكتاب جميعاً[3]، مع عناية الخطباء، والكتاب بانتقاء الألفاظ، والاستقاء من المعجم الإسلامي، والشغف أحياناً بالتزين اللفظي والزخرف البديعي[4].

---

(١) انظر في تطور الأساليب، والمذاهب الفنية في عصر الحروب الصليبية تفصيلاً: باشا: د. عمر موسى:«كتابه السابق »، ص٦٥٥، ٧٥٢، وأبو الخير، د. محمود عبد الله: « الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين »، ج٢، ص٤٠٥، ٤١٠، والعطوي، د. مسعد بن عيد:"الاتجاهات الفنية في الشعر إبان الحروب الصليبية" ط(١)،(الرياض: مكتبة التوبة، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م)، ص٤٠٧، وما بعدها.

(٢) «كتابه السابق »، ص ٥٠٥.

(٣) سلام، د. محمد زغلول: « الأدب في العصر الأيوبي»، (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٤م)، ص١٨٨.

(٤) انظر في موضوعات النثر الفني، ودوره، وأثر الحروب الصليبية فيه تفصيلاً:

والدراسات التي تناولت أدب الحروب الصليبية، ورصدت معالمه تكاد تتوافر على بيان أثر الحروب الصليبية في أدب تلك الفترة بشكل واسع، مما يدل على العناية بهذا الموضوع، والحرص على إجلائه، ويمكن للقارئ العودة إليها للاطلاع على هذا الجانب تفصيلاً.

غير أن المرحلة التي أعقبت نهاية الحملات الصليبية في أواخر القرن السابع الهجري إلى بداية العصر الحديث لا يظفر الناظر فيها بدراسات موسعة حاولت تتبع هذا الأثر في الفكر والأدب، ولا يظفر بمعلومات تروي الغليل في هذا الجانب؛ ولعل السبب في هذا يعود إلى أنه بانتهاء الحملة السابعة التي قادها لويس التاسع، ورجوعه خائباً خاسراً إلى أوربا بعد وقوعه في الأسر[1]، انتهى المد الصليبي العسكري في البلاد الإسلامية، وانتهت المواجهة المباشرة بين الصليبيين والمسلمين، بعد أن تيقنت أوربا أنها لا يمكن لها أن تسيطر على المشرق الإسلامي بالقوة العسكرية، وإن كانت أطماعها فيه لم تنته، وصورة هزيمتها فيه لم تغب عن الذهن؛ وبالتالي فلم يعد للحروب الصليبية وجود في الواقع الفعلي؛ فقل أثرها في الفكر والتعبير الأدبي، ومع هذا فقد ظل تاريخ الجهاد الإسلامي ضد الغزو الصليبي صفحة مشرقة في حياة الأمة الإسلامية، وسجلاً خالداً في رصيدها الجهادي العظيم.

واستمر الأمر كذلك حتى بدأت حركة الاستعمار في العصر الحديث فشكلت هذه الحركة مرحلة ثانية من مراحل المواجهة المباشرة بين الوجود الإسلامي والوجود الصليبي في أوربا، التي حاولت أن تعيد عهد الحروب الصليبية ثانية باستيلائها على بلاد المسلمين، وتوزيعها بين الفرقاء منهم؛ ليحقق هؤلاء ما عجز عنه أسلافهم في القرنين السادس والسابع الهجريين[2]، ومن ثم فقد قامت روح اليقظة الإسلامية في النفوس من جديد، واستعرت نار الجهاد، والمواجهة ضد المستعمر الغازي، وقامت حركات التحرير في شتى أقطار العالم

سلام، د. محمد زغلول «كتابه السابق»، ص ١٩٦، والمباركي، محمد بن هادي: « الاتجاه الإسلامي في النثر الفني في العصر الأيوبي»، ط(١)، (إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص٧٥-٥٢١.

(١) انظر: عاشور، سعيد عبدالفتاح: « الحركة الصليبية»، ج٢، ١٣٣-١٥١.

(٢) لعل في قولة الجنرال الإنجليزي«اللنبي» حينما دخل مدينة القدس في نهاية الحرب العالمية الأولى: «الآن انتهت الحروب الصليبية ما يدل على هذا»، انظر: بوبصير، صالح مسعود: «جهاد شعب فلسطين في نصف قرن»، ط(١)، (بيروت: دار الفتح ١٩٨٦م)، ص ٦٥.

الإسلامي، بعد أن تبين لكثير من المسلمين أن الخصومة بين الشرق والغرب هي خصومة بين الإسلام والمسيحية الأوربية المنحرفة، وما هي في حقيقتها إلا استمرار للحروب الصليبية القديمة[1]؛ وهنا بدت صورة الحروب الصليبية ترجع إلى الذهنية العربية والإسلامية، وصورالانتهاكات، والمجازر التي ارتكبها الصليبيون إبان حملاتهم على المشرق تعود إلى الذاكرة، كما بدت صورة الانتصارات المجيدة التي حققها المسلمون في جهادهم ضد الصليبيين، وإخراجهم من البلاد الإسلامية تستعاد من جديد، وشكلت هذه الصور رصيداً معنوياً تحريضياً يستذكره المسلمون لحفز الهمم على مواجهة المستعمر، والتصدي له؛ وهذا ما أكده د. أحمد الحوفي حين قال:(.. وذلك أن العرب أفاقوا أواخر القرن التاسع عشر فإذا أعداؤهم يستولون على بلادهم، وينتقصون أقدارهم، ويشوهون تاريخهم... فأحيوا تاريخهم المجيد، وأشادوا بعظمة أسلافهم.. وبينوا لهم أن الضعف الذي يعانون جرائره ليس طبيعة فيهم، بل هو طارئ موقوت مناهم به الانقسام، والاستعمار) [2]؛ لهذا تقف في هذا الجانب على تلميحات الشعراء في العصر الحديث إلى عصر الحروب الصليبية، وانتصاراتها، وأبطالها كتلميحات شوقي إلى صلاح الدين، وفخره به، وبانتصاره في معركة حطين، وفخره بتوران شاه، وانتصاره على لويس التاسع، وسخريته من الاستعمار الذي سخر الجيوش ليخلص بيت المقدس، ويستعيده من أيدي المسلمين[3] ومثل شوقي شعراء آخرون ألمحوا إلى هذا الأمر كذلك.

إلا أن أهم حدث في العصر الحاضر استدعى استذكار الحروب الصليبية، وعمق أثرها في الفكر، والأدب هو احتلال الصهاينة لفلسطين عام (١٣٦٨هـ / ١٩٤٨م)، وما سبق ذلك من أطماع الصهاينة فيها، مروراً بعهد الانتداب البريطاني الذي مهد لهذا الاحتلال، وأسهم في تحقيقه، فقد كانت هذه المرحلة مواجهة جديدة بين الإسلام والصليبية التي هيأت لليهود الوصول إلى فلسطين، وبين المسلمين والصهاينة المحتلين من جهة أخرى؛

---

(١) انظر: حسين، د. محمد محمد: « الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر»، (١٣٧٣هـ/١٩٥٤م، بدون معلومات أخرى)، المقدمة ص ح.

(٢) «القومية العربية في الشعر الحديث »، ص ٨٣.

(٣) انظر على سبيل المثال قصيدته: " كبار الحوادث في وادي النيل " الشوقيات "(بيروت دار الكتاب العربي بدون تاريخ)، ج١ ص٣١، ٣٢.

فـ (لقد كان الوجود الصليبـي بالأمس كما هو شأن الوجود الصهيوني شرخاً خطـيراً حل بالوطن العربي، فصدع بنيانه، كما كان جرحاً بليغاً أصاب الوجدان العربي، فزلـزل كيانه)[1]، وقد دفعت هذه المرحلة إلى استحضار فترة الحروب الصليبية، وانتصاراتها العظيمة ضد المعتدين سبيلاً للمقاومة، والتحرير؛ وفي هذا الجانب برزت شخصية صلاح الـدين - القائد المنتصر الذي طرد الصليبيين من فلسطين، وحرر القدس منـها – شخصـية يكثـر استلهامها، واستدعاء بطولاتها، ومنجزاتها، ودعوتها، والاستنجاد والتهديد بـها، متطلعـاً الخطاب الشعري إلى منقذ جديد يعيد سيرة صلاح الدين، ويتصدى للمحتل كما تصـدى صلاح الدين من قبل، كما برزت معركة حطين مثلاً أعلى للانتصار يستعيدها الشـعراء، ويجعلون من ذكراها، وذكرى بطلها الفذ وسيلة لإلهاب المشاعر، وحفز الهمم، مـذكرين هذا العدو بما لاقته الحملات الصليبية السابقة من ذل وعار وهزيمة[2]، ومثلما دفعت هـذه المرحلة الخطاب الشعري إلى استلهام عهد الحروب الصليبية، والتذكير بانتصـاراتها فقـد دفعت –كذلك– الدراسات الأدبية أن تنحو منحيين:

الأول: منحى اتجهت فيه إلى تناول شعر الجهاد الذي نظمه الشعراء في عصـر الحـروب الصليبية، مدفوعة في ذلك بدافع نفسي تركز في كون قراءة الأدب الجهـادي يعيـد الأمل إلى النفس، وأن التاريخ يكرر نفسه؛ فمثلما تحررت البلاد العربية في الماضـي فإنها ستحرر في الحاضر، والمستقبل؛ وفي هذا تعزية للنفوس، وبعث للأمـل المشـرق فيها[3].

والمنحى الآخر: اتجهت فيه الدراسات الأدبية إلى أسلوب المقارنة بين ما قيل فترة الحـروب الصليبية، وما قيل بعد احتلال فلسطين من شعر دار حول قضية واحـدة مشـتركة،

---

(١) الدقاق، د. عمر: " أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي "، ص ٦

(٢) انظر في هذا: الدقاق: د. أحمد: " القومية العربية في الشعر الحديث " ص١١٧، وانظر الطعمة: د. صالح جواد: " صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر" ص٥١، ٦٩.

(٣) انظر الحوفي: د. أحمد: « القومية العربية في الشعر الحديث » ص٩١، ٩٣، انظر على سبيل المثال: « شعر الجهاد الشامي في مواجهة الصليبيين » مقدمة الكتاب ص١٠.

كالشعر الذي دار حول مدينة القدس مثلاً[1]؛ بوصف القدس هي مركـز الصـراع الفكري، والديني، والحضاري بين الصليبية والصهيونية من جهة، والمسلمين من جهة أخرى، محاولة هذه الدراسات الاستفادة من دروس الماضـي في تقيـيم الحاضـر، والانطلاق منه إلى المستقبل؛ وهذه الغاية هي ذات الغاية التي انطلقت منها الدراسات الأدبية في منحاها الأول، كما أ ا الغاية ذا ا التي انطلقت منها بعـض الدراسـات الفكرية، والتاريخية حين تراجعت إلى فترة الحروب الصليبية تسرد أخبارها، وتستلهم عظا ا، وتستعيد انتصارا ا، استشرافاً للأمل، وتذكيراً بعوامل الانتصار[2]؛ وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على رؤية مشتركة تؤكد على أن الماضي لـيس: (حقبـة مضت، وأياماً انقضت، وإنما هو ماضٍ يسري نسغه في كيان الأمة، فتعـيش علـى وهجه، وتنتشي بألقه، ومن طبيعة الأمم أ ا في فتـرات وضـها تلـوذ بماضـيها، وتستوحي أمجادها السالفة، وتعيش على نشوة ذكريا ا الغابرة)[3].

إن هذا الامتداد للحروب الصليبية واقعاً وأثراً في العصر الحديث من خلال حركـة الاستعمار، وقيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين –يجعل المتأمل يلحظ تقاطعـاً بـين الخطاب الشعري في عصر الحروب الصليبية، والخطاب الشعري الحديث والمعاصر – رغـم الفارق الزمني بينهما–، وأبرز نقاط الالتقاء تركزت في المضامين والمعاني التي طرقها الشعراء هنا وهناك:

فإذا كان شعراء الحروب الصليبية قد حملوا أعباء المواجهة، والتحريض، والدعوة إلى المقاومة والجهاد ضد الصليبيين فإن الخطاب الشعري الحديث والمعاصر قد قام بذات الدور، واضطلع بذات المهمة ضد الاستعمار، والاحتلال الصهيوني.

---

(1) الدقاق، د. عمر: « أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي »، ص٦، انظر على سبيل المثال: دراسة الجمل، حسن أحمد علي حمود: « القدس في الشعر العربي بين الحروب الصليبية، والهجمة الصهيونية »، رسالة دكتـوراه مخطوطة،(جامعة الأزهر كلية اللغة العربية ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م).

(2) انظر على سبيل المثال: كتاب عاشور، د. فايد حماد: « الجهاد الإسلامي ضد الصليبيين في العصر الأيوبي»، وانظر مقدمة الكتاب ص٩، وانظر: كتاب: الكيلاني، د. ماجد عرسان: " هكذا ظهر جيل صلاح الـدين، وهكـذا عادت القدس "، ط(٣)، (الإمارات العربية دار القلم ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م).

(3) الدقاق: د. عمر: «كتابه السابق» زص١٢.

وإذا كان شعر الحروب الصليبية قد اتخذ من القدس محوراً رئيساً للتنـاول الشـعري دارت حوله بقية المحاور، داعياً إلى الإنقاذ والتحرير، متمركزاً حول الشخصيات القيادية الفاتحـة، وبخاصة شخصية صلاح الدين التي حررت القدس، واستنقذته من أيدي الصـليبيين فقـد تمركز الخطاب الشعري المعاصر حول القدس، وفلسطين، والأرض العربية المغتصبة بشـكل عام؛ فدعا إلى التحرير، والاستنقاذ، واستلهم شخصية صلاح الدين، وتطلع إلى شخصـية صلاحية معاصرة غير أنه خطاب افتقد الانتصارات في واقعه، ومني بـالهزائم المتواليـة في حاضره، وأحبط في الوقوف ضد الهجمة الصهيونية العاتية، والتآمر الصليـبـي الطاغي، فصب جام غضبه على كل متخاذل وخوان، مندفعاً في تعليق آماله على الأمة في مجموعها، ورصيدها التاريخي في الجهاد، والتحرير.

وكما كان الشعراء إبان الحروب الصليبية قد انطلقوا من واقعهم، وعبروا عنه بصدق فالشعراء في العصر الحاضر قد انطلقوا من واقعهم المعاصر-كذلك-؛ فكانوا مرآة له بكـل أفراحه، وأتراحه، وقضاياه ومشكلاته، عبروا عنه، وحـاولوا وضـع الحلـول لترديـاتـه وإحباطاته.

إن الشعراء المسلمين في **زمن المواجهة الصليبية** قد رأوا أن الجهاد هـو الوسـيلة الوحيدة التي تستنقذ المقدسات، وتخرج الأعداء من البلاد الإسلامية، وشـعراء المواجهـة المعاصرة لم يندوا على هذا الطريق، ولم يشذوا عنه حين أكدوا على أن الجهاد، والنضـال والمقاومة هي وسائل إعادة الحق المغتصب، وإرجاع الكرامة المهدورة، وتحرير الأرض مـن براثن الاحتلال الأثيم.

ومع هذا التقاطع، والتقارب بين منطلقات الماضي، والحاضر في الخطاب الشـعري العربي فإن هناك مواطناً للاختلاف، والافتراق؛ تبعاً لاختلاف العصر، والزمان، فللماضـي منطقه، وللحاضر منطقة وحاجاته –كذلك-؛ ولعل أبرز نقاط الاختلاف تمثلت في أمـور أهمها:

أن الشعراء المعاصرين لم يعنوا بالأحداث التاريخية، وتتبعها كماهو حال أسلافهم؛ وهذا يرجع- في الغالب- إلى إمحال الواقع المعاصر من الانتصارات العظيمة، وأن تذكر صلاح الدين، وانتصاراته الحربية في الخطاب الشعري المعاصر كان اسـتدعاءً واسـتلهاماً

لغايات التحفيز، والتحريض، والمعاتبة ونقد الواقع، ولم يقتصر على المدح والتمجيد، وما جاء منه في هذا الشأن لم يختص بصلاح الدين، وإنما شمل كل شخصية معاصرة تراءى فيها الشعراء صفات صلاح الدين، وأدواره؛ وهذا يعود –بطبيعة الحال- إلى الرؤية الشعرية المعاصرة للتراث،وطرائقه التوظيفية.

أضف إلى ذلك أن الخطاب الشعري المعاصرقد غلبت عليه النظرة الناقدة للواقع لتعريته، وفضح مخازيه؛ فهو خطاب وإن انطلق من الواقع إلا أنه لا يرغب التوافق معه، والرضى به؛ لذلك تجده يعمد إلى التوظيف العكسي، والتأويل التحريفي للشخصيات الانتصارية والمعارك الفاصلة في عهد الحروب الصليبية، وبخاصة شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين، بخلاف ما قيل في عهد الحروب الصليبية الذي كان في معظمه شعراً متوافقاً مع الواقع، وما جاء منه متعارضاً أو متضاداً فأغلبه لم يتجاوز شعر الهجاء للمتخاذلين، والمتقاعسين، حتى الشعر الذي صور الهزائم التي لحقت بالمسلمين لم يطل الوقوف عندها؛ وكأنه يحاول التعتيم عليها، تمهيداً لمحوها، والاعتذار عنها[1]، انطلاقاً من الثقة التي كانت تغمر قلوب الشعراء في وجود معادلات انتصارية تخفف وقع الهزائم، وتزيل أثرها في النفوس، أما الشعر المعاصر فهو شعر محبط متألم يكاد يحوم حول الانتكاسات، ويدور حول الهزائم، وإن تدثر بالأمل والتفاؤل أحياناً.

ومثل هذه التقاطعات والاختلافات بين الخطاب الشعري في عصر الحروب الصليبية والخطاب الشعري المعاصر تحتاج إلى دراسات علمية معمقة ترصدها بشكل موسع أكثر من هذه الإلماحة السريعة؛ إلا أن ما سبق الإلماح إليه يعطي للناظر مؤشرات:

أولها: وحدة الأدب العربي عبر عصوره في منطلقاته وأبعاده، وغاياته؛ لأنه خطاب يصدر عن أمة واحدة لها ذات المنطلقات، والمشكلات الثقافية، والذهنية، والأخلاقية.

وثانيها: استجابة الأدب العربي عبر عصوره لظروف واقعة، وأحوال راهنة، واضطلاعه بمهمة الإصلاح،والمشاركة في تغيير الواقع.

---

(١) انظر: أبو الخير، د. محمود عبد الله: « الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين »، ج١ ص٥٤٠.

وثالثها: أن الشخصيات العظيمة الفاعلة في التاريخ الإسلامي يظل لها وهجها، وحضـورها في الذهنية العربية والتعبير الأدبي يستدعيها الخطاب الشعري على امتداد عصـوره ليعالج من خلالها هموم الواقع وظروف الراهن، وفق خصوصية كل عصر، وطرائقه في التعبير الأدبي، ومن هذه الشخصيات شخصية صلاح الدين الأيوبي التي ما فـتىء الشعر العربي يتناولها، ويلمح إليها منذ عصر الحروب الصليبية إلى العصر الحاضر.

البــاب الأول

صلاح الدين

من الموضوع إلى الرؤية

الفصل الأول:

صلاح الدين في الموضوع الشعري.

الفصل الثانـي:

صلاح الدين في الرؤية الشعرية.

الفصل الأول

صلاح الدين

في الموضوع الشعري

- الفخـ ـ ـ ـ ـر.
- المدح والتمجيد.
- التسجيل والتوظيف.

• الفـخـــر

يكاد يشكلُ الفخر بصلاح الدين (الشخصية) و(الحدث: حطين) نتاجاً شعرياً وافراً عند الشعراء المعاصرين الذين تناولوا هذا الموضوع؛ ولعل هذه الكثرة في الإنتاج والتناول تفصح عن عمق الانتشاء، والاعتزاز العميقين بشخصية صلاح الدين:(الذي ظهر على مسرح الشرق الأدنى في النصف من القرن الثاني عشر للميلاد؛ ليشكل الأحداث، ويؤثر في سيرها، بعد أن قضى حياته في تدعيم الجبهة الإسلامية في الشرق الأدنى، ثم في محاربة الصليبيين حتى حول أمنهم في بلاد الشام خوفاً، وانتصارا م هزائم)[1].

إن كثرة هذه النصوص وتشابكها، وورود كثير منها ضمن استدعاءات جزئية مندمجة في مساحة النص الشعري المستلهم شخصية صلاح الدين يدفع إلى تصنيف هذه النصوص، أو توزيعها حسب ورودها في الموضوع الشعري؛ مع أن التجربة الشعرية تجربة نفسية متدفقة، ومحاولة إقامة حدود فاصلة، وتصنيفات حدية بين أجزائها نوع من التحكم قد يتوافق مع طبيعة البحوث العلمية؛ لكنه لا يتوافق مع طبيعة الشعر الفنية؛ ومن هنا فإن محاولة تصنيف هذه النصوص حسب ورودها في الموضوع الشعري (فخراً/ أو مدحاً،...) ليست دقيقة حاسمة بقدر ما هي مقاربة لاستدعاء هذه الشخصية بملامحها وارتباطا ا داخل إطار النص الشعري؛ وفي هذا ما يدل – كما يرى د. علي عشري زايد – على أن ما تحمله هذه الشخصيات التاريخية من دلالات بالغة الغنى والتنوع لا يمكن حصرها، أو تصنيفها تصنيفاً دقيقاً، سواءً في ملامحها، أم في تقنيات استخدامها، أو حتى في أساليب حضورها في الموضوع الشعري؛ حيث إنه لو كان من الممكن تصنيفها تصنيفاً حاسماً، و ائياً لكان ذلك دليلاً على نمطية هذه الشخصيات ودلالاد ا الذهنية الثابتة[2].

ومع هذا فإنه يمكن تصنيف استدعاء صلاح الدين:(الشخصية –والحدث) في إطار الفخر ا في الموضوع الشعري إلى أربعة اتجاهات:

- الفخر بالشخصية: (صلاح الدين).
- الفخر بمتعلقات الشخصية كـ(سيفه/ وجيشه/ وصوته/ وأحفاده ومنجزه).

---

(١) عاشور، د. سعيد عبدالفتاح: «الناصر صلاح الدين»، (مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، بدون تاريخ)، ص ١٢.

(٢) انظر: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »، ص ١٢٩-١٣٠.

- الفخر بذكرى صلاح الدين، ودنياه، وأيامه.
- الفخر بالحدث (حطين).

والناظر في الإنتاج الشعري الذي دار حول هذه الاتجاهات يجد أن الاتجاهين الأول والرابع قد استأثرا بالكثرة الكاثرة من النصوص؛ ويبدو أن الشعر اء المعاصرين قد وجدوا في الشخصية الصلاحية ذا ا، وفي الحدث الرئيس الذي ارتبط ا (معركة حطين) مجالاً خصباً للفخر، والاعتزاز والانتشاء، والطرب؛ ذلك لأن شخصية صلاح الدين بجوانبها المتعـددة، وملامحها المتميزة، وأدوارها الناصعة حين تذكر فإ ا: تحتلُ مساحة عريضة مضيئة من ضمير الوعي الجمعي؛ وهي ذا الزخم المشرق تستدعي كل ما ارتبط ا من أحـداث؛ فـذكر صلاح الدين بشخصيته وصفاته، ودوره، وما قام به من جهاد، وجهود حين يذكر يتبـادر إلى الذهن الإسلامي ما ارتبط ذه الشخصية من أدوات ووسائل كـ (سـيفه/ وجيشـه/ وجنده/ وصوته، وأحفاده..)، وإن كان الشعراء المعاصرون لم يغفلوا تناول هذه الجوانـب فإ ا لم تشكلّ عندهم كثرة بمستوى تناول الشخصية والحدث.

أما معركة حطين فقد حظيت بكم وافر من مادة الشعر؛ فهي في نظر الشعراء مـن المعارك الفاصلة في تاريخ الإسلام؛ فهي المعركة التي دحر فيها الصليبيون، وعاد ا المسجد الأقصى المبارك إلى حاضرة الإسلام والمسلمين؛ (إن حطين كانت أعظم من مجرد نصر حربي بالنسبة للمسلمين؛ فقد كانت في حقيقة أمرها بشيراً بنجاح المسلمين في القضاء على أكبر حركة استعمارية شهدها العالم في العصور الوسطى)[1].

والشعراء حين وقفوا أمام هذا النصر المؤزر في معركة حطين ذه المشاعر المتوهجـة من الفخر، والاعتزاز إنما امتلأوا بـ (ذلك الحنين الطاغي إلى الماضي، والتأمل الطويـل في أحداثه، واسترجاع لنغمات ذلك ا د المندثر، والإصرار على العيش في أجواء الفخر العربي، وأمجاد الأمة) [2]؛ لا سيما وأن ما تعانيه الأمة الإسلامية اليوم، وتعانيه القدس تحت وطـأة الصهيونية الغاصبة قد وضع شبهاً للحال قبل معركة حطين، والآمال الفساح تمـلأ نفـس الشاعر العربي المعاصر في حطين جديدة تعيد الحق إلى نصابه، وتطرد المعتدي الغازي

---

(١) عاشور، د. سعيد عبدالفتاح: « الناصر صلاح الدين »، ص ١٩٢.

(٢) حداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث »، ص١٨١.

عن مقدسات المسلمين، فمن أجل هذه الدوافع وغيرها كان لحطين (المعركة والحدث) هذا الحضور الفخري، وخاصة إذا ما علم أن كل السياقات الشعرية التي حضرت فيها الشخصية الصلاحية بذاتها، أو بمتعلقاتها، أو بالحدث المرتبط بها لم تكن الغاية منها مجرد الفخر لذاته بقدر ما كان الفخر وسيلة لاستلهام منجز مشرق تأمل النفس الشاعرة أن يتجدد ويعود ثانية.

وإذا كان الإعجاب بصلاح الدين من أهم الدوافع لتناوله في المتن الشعري فإن الفخر في هذه السياقات هو الصورة التعبيرية لهذا الإعجاب الذي تشكل فيها؛ فالشاعر قد يعجب بصلاح وحطين، فينطلق لترجمة مشاعره وأحاسيسه عبر مسارب فخرية متنوعة كانت الاتجاهات السابقة أهمها وأبرزها.

ومن هنا فوقوف البحث على كل اتجاه من هذه الاتجاهات الأربعة بمقوماتها الفخرية بشيء من التفصيل: يكشف أبعاد هذا الفخر، ويجلي صورته:

الفخر (بـ صلاح الدين الشخصية):

إذا كان مفهوم الشخصية يعني تلك (المنظومة المتكاملة الديناميكية للصفات الجسدية والعقلية والخلقية والاجتماعية للفرد كما تظهر للآخرين من خلال عملية الأخذ والعطاء في الحياة الاجتماعية) [(١)]؛ وبالتالي فهي جملة (النظام الكامل من النزعات الثابتة نسبياً، الجسمية والنفسية التي تميز فرداً معيناً) [(٢)]، فإن شخصية صلاح الدين في جوهرها شخصية جمعت بين العقلية المسلمة، والنفسية المسلمة؛ فغدت بهذا شخصية متوازنة انتقلت من دائرة الفردية إلى دائرة الجماعة الإسلامية، وهذه الشخصية لم تكن كذلك إلاّ لكونها نتاج جيل عاد إلى الإسلام عقيدة، وشريعة ، ومنهجاً، وسلوكاً بعد مرحلة من مراحل الضعف والفساد والانحراف في ميادين الأمة[(٣)] وهي بما حوته من صفات، وجمعته من سمات،

---

(١) عاقل، د. فاخر: « معجم العلوم النفسية »، (بيروت: دار الرائد العربي، بدون تاريخ)، ص ٢٨٤.

(٢) غنيم،د. سيد:« سيكولوجية الشخصية »، (١٩٧٥م)، ص ٩٦. نقلاً عن: كيوان، د. عبدالعاطي: «الشخصية المصرية في الشعر الحديث»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م)، ص١٦.

(٣) انظر: المصري، د. جميل عبدالله محمد: « شخصية صلاح الدين الإسلامية من خلال كتاب النوادر السلطانية»، (مكة المكرمة: دار أم القرى للنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ص ٢٧، ٢٨.

وممارسته من أدوار بطولية أعادت شتات الأمة بعد فرقة، ووحدت الصف الإسلامي بعد تناحر، ودحرت الأعداء، وأعادت المقدسات أضحت رمزاً بطولياً في ذاكرة المسلمين عامة، والشعراء العرب على وجه الخصوص؛ مما جعل الشعراء المعاصرين يتوجهون إلى هذه الشخصية بنفوس تمتلىء فخراً؛ يشيدون بما عملت، ويربطون هذا الفخر بما اقترنت به حياة صلاح الدين من أدوار، وما قام به من جهاد؛ وهم حين يفخرون بصلاح الدين وصفاته وممارسته يتجاوزون – عند الأغلب الأعم منهم – حدود الفخر ا رد إلى تجسير المسافة بين الماضي والحاضر من خلال صورتين متقابلتين: صورة الماضي الزاهي المتمثل في شخصية صلاح الدين ودوره، وصورة الحاضر المنتكس؛ وبين هاتين الصورتين المتقابلتين المتضادتين يقوم الأمل في عودة هذا الماضي، وتجاوز الواقع الراهن؛ وبالتالي فهو ليس فخراً سالباً ساكناً بقدر ما يمكن تسميته: (**الفخر الموظف الهادف**)، الساعي إلى التغيير وفقاً لمفهوم التغيير، وتصوراته عند كل شاعر من هؤلاء الشعراءالذين افتخروا بصلاح الدين الشخصية .

وإذا ما حاول الناظر – في هذا الفخر بصلاح الدين: - (الشخصية) – كشف الأطر التي دار فيها فسيجد أ ا دارت في مجملها في ثلاثة أطر:

الإطار الأول: الفخر بصلاح الدين من خلال ما يمكن أن يطلق عليه: (الدور والممارسة، والفعل) الذي قام به صلاح الدين، ويشمل عدداً من المقومات أبرزها:

- **الفخر بصلاح الدين الذي قاد الجيوش.**
- **الفخر بصلاح الدين الذي واجه الصليبيين.**
- **الفخر بصلاح الدين الذي رد عادية الأعداء.**
- **الفخر بصلاح الدين الذي حرر المسجد الأقصى.**
- **الفخر بصلاح الدين الذي حقق الانتصارات ا يدة.**

ويتصل ذه المفردات الفخر بصلاح الدين من خلال الربط بينه وبين معركة حطين بوصفها أنموذجاً أعلى للفعل والممارسة التي قام ا، والتي كانت قمة الانتصارات التي حققها؛ وهذا التلازم بين الحدث والشخصية يؤكد قيامهما في ذهنية الشاعر، وحرصه على

حضورهما معاً؛ فهناك بعض الشخصيات التي ارتبطت ببعض الأحداث المهمة والمميزة أصبح كل منهما دليلاً على الآخر، ومتحداً به، وآلية من آليات استدعائه[1].

وهذا التلازم تجده في الأحداث البطولية التي أضحت حاضـرة في ضـمير الـوعي الجمعي كما هو الحال في معركة حطين، وهذا الحضور للشخصية والحدث يمـنح الشـاعر مجالاً خصباً، وواسعاً ليسقط أبعاد تجربته على معطيات الشخصية والحدث معاً؛ مـا يتـيح للمتلقي فرصة للحضور الفاعل في ظل التداعي والحركة الأشمل الأعم[2].

ويتمحور الإطار الثاني حول: الفخر ببعض الصفات الصلاحية التي رأى الشـعراء المعاصرون أ ا تشكل محوراً جوهرياً من محاور شخصية صلاح الدين التي أسهمت في تحقيق انتصاراته على الأعداء؛ فأصبح البحث عنها من متطلبات الواقع الراهن.

أما الإطار الثالث: فيتناول الفخر بمن أسهم في صناعة هذه الشخصية ا يدة، وعمل على تكوينها وإنتاجها من خلال الفخر بالأمة الإسلامية التي كان صلاح الدين ثمـرة مـن ثمارها، وغرسة من نبتها الباسق، وامتداداً لتاريخها ا يد الممهور بالجهاد والنضال؛ فلم يكن صلاح الدين ظاهرة فردية معجزة مبتورة عن تاريخها برزت على مسرح الأحداث فجـأة دون مقدمات، بقدر ما كان امتداداً لتاريخ مجيد مشرق، وثمرة من تحولات اجتماعية مرت ا الأمة فَجرت فيها ينابيع العبقرية الجماعية، وهيأ ا لتتخلص من الخطر الداهم، وتنصـب صلاح الدين ناطقاً رسمياً باسمها[3]؛ ولعل في الوقوف على النصوص الشـعرية الـتي دارت حول هذه الأطر الثلاثة ما يرسم صورة واضحة لحضور صلاح الدين (الشخصية) ضـمن الفخر ا في الموضوع الشعري؛ ففي نطاق الفخر بـ (الدور والممارسة) الـتي تمثلـت في شخصية صلاح الدين يأتي (معروف رفيق: فلسـطين: ١٣٥٤هـ ـ/١٩٣٥م-...   ) في قصيدته: (يا أقصى) مخاطباً المسجد الأقصى المبارك، مشيداً بمكانتـه، وتشـوق الحـرمين

(١) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد نور الدين: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصـر: ١٩٦٧م – ١٩٩٤م»، رسالة دكتوراه مخطوطة (القاهرة: جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم اللغة العربية، ١٤١٦هـ ـ/ ١٩٩٦م)، ص ١٥٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص ١٥١-١٥٢.

(٣) انظر: الكيلاني، د. ماجد عرسان: « هكذا ظهر جيل صلاح الدين، وهكذا عادت القدس»، ط(٢)، (الإمارات (الإمارات العربية المتحدة، دار القلم، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)، ص ٢٨.

الشريفين له، مؤكداً الوحدة الضامة هذه المقدسات، مبيناً الحال الذي آل إليه اليوم، وكيف عاد الغزو الصليبي ثانية، مستذكراً أسلاف الأمة الذين تصدوا لحمايته، ونصرته، وعلى رأسهم صلاح الدين الذي تجسدت الأمة في شخصه حين نادى بالجهاد، ورفع لواءه؛ فاستجابت الأمة له، وانضوت تحت لوائه محققة النصر المؤزر:

يا ثالثَ الحرْمين لفعك الدجى ... يا من تسربل ساحه بدماءِ
عهد الصليبين عاد مهوداً ... وكلاهما أدهى من الدهياءِ
السالفونُ لقد تصدت أسدهم ... وحمتك بيت الله من ضراءِ
لما تنادت أمةٌ في واحد ... ودعا صلاح الدين: ذاك لوائي
هبت لدعوته جحافلُ أمة ... فَسقت أعاديها لظى الهيجاءِ
حطين عودي ردديها صرخةً ... ما عاد حق دونَ وهج دماءِ[1]

وقد جاء التناول في- هذه المعالجة – أقرب إلى المباشرة إلا أن الحزن على واقع المسجد الأقصى يتبدى من الأبيات التي جاءت فيها الألفاظ متساوقة مع هذا الحزن، ومعبرة عنه من مثل: (لفعك/ الأسى/ تسربل/ ضراء/ دماء/....)؛ لتبدو صورة المسجد الأقصى مكاناًجامداً لا حياة فيه؛ وهذا يتناسب مع استغراق الأمة في سبا ا[2]، وفي مقابل هذه المشاعر الممتلئة بالحزن، والألم جاءت مشاعر الفخر والاعتزاز بصلاح الدين إزاء ما قام به تجاه هذا المسجد المبارك؛ حين قاد الأمة ا اهدة فحمى الأقصى، ورد الأعداء؛ وهذا الاسترجاع إلى الماضي نوع من الهرب من الواقع الذي يعيشه ويعانيه الشاعر، وتعبير منه عن الرغبة الجامحة للعيش في ذلك الماضي الزاهي الذي جسدته صورة صلاح الدين، وجهاده في سبيل القدس؛ الأمر الذي جعل الشاعر – وهو يواجه توترات هذه المشاعر – يندفع ليخاطب حطين خطاباً قوياً مباشراً طالباً إليها العودة ثانية بكل ما تحمله من عز ، ونصر، وإعادة الحق السليب المفقود.

---

(١) ديوانه: « فلسطين الجرح.. والطريق »،ط (١)، (قطر: مطابع قطر الوطنية ، ١٩٨٥م)، ص ٩٠.

(٢) انظر الخباص، د. عبدالله عوض: « القدس في الأدب العربي الحديث في فلسطين والأردن »، ط(١)، (عمان، الأردن: دار النفائس، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م)، ص ١٢٤.

وفي هذا التوجه المفتخر، بصلاح الدين في (إطار الفعل والممارسة) يتناول (محمد منير الجنباز: سورية:١٣٦٢هـ/١٩٤٣م -..) في قصيدته: (يتيمة العرب) قضية فلسطين: - التي كانت وما زالت جرحاً نازفاً في جسد الأمة العربية – وما زال العالم الإسلامي يعيش فصول مأساتها قتلاً، وتدميراً، وتشريداً(١)– تناولاً يتسم بالشمول والعموم مقارنة بسابقه، ليعرض لفلسطين، وما أصابها من جراح غائرة، وما تعانيه في حاضرها من صمت عربي مطبق جعل منها (يتيمة العرب) كما وصفها:

يتيمةٌ في مهب الريح ساكنةٌ بلغْ بربك قومي من ترى جحدا(٢)

ليخرج من هذا الواقع المؤلم إلى الماضي المشرق متذكراً ما صنع الآباء والأجداد من رد الأعداء، وحماية الأرض، والحفاظ على المقدسات؛ ليقف أمام هجمة الصليبيين وما ارتكبوه من مآسي وفضائع، وكيف قاد صلاح الدين جيوش الأمة، ورد عاديتهم، وأعاد للقدس أثواب الحب الهازجة بكل معاني السعادة والرغد:

يا أمةَ العربِ إنْتم فخر ملحمة في كُل معركة قدمتم الشهدا
أيام قاد صلاح الدين جيشكم ورد عاديةَ الإفرنج متحدا(٣)

وإذا كان معروف رفيق في أبيات سبقت الإشارة إليها قد تمنى عودة حطين فإن الشاعر هنا يتمنى عودة صلاح الدين حين طلب من هذه اليتيمة (فلسطين) أن تناديه لعله يعود ثانية فيحمي المضطهدين والمشردين:

يتيمةَ العربِ نادي من رعى وطناً عساه يحمي بعيد الخَطْبِ مضطهدا(٤)

أما الشاعر (يوسف القرضاوي: مصر: ١٣٥٠هـ/-١٩٣١....) فقد افتخر بصلاح الدين الذي واجه الصليبيين في الماضي، وردهم عن الشرق الإسلامي – مقابلاً

---

(١) انظر: عفيفي، د. محمد الصادق: « عبدالله بن أدريس شاعراً، وناقداً»، ط(١)، (جدة، دار العلم، منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص ٥٩.

(٢) ديوانه:« أزاهير، وأشواك »، ط(١)، (الرياض: دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص٨٨. ص٨٨.

(٣) المصدر نفسه: ص٩٠.

(٤) نفسه: ص ٩١.

لإحباطه النفسي حين افتقد في هذا الزمن –الذي عاد فيه الصليبيون مرة أخرى يعيثـون في الأرض فساداً- صلاحاً آخر يرد كيدهم، ويدحر عدوا م:

عاد الصليبيونَ ثَا   نِيةً وجالُوا في البِطَاح
عاثُوا فَساداً في الديا   رِ كأنها كلأٌ مباح
عادوا يريقُونَ الدما   ءَ ولا حياة، ولا افتضاح

....

عادوا وما في الشرقِ (نو   رِ الدينِ) يحكُمُ أو صلاح[(١)]

ولعل هذا التأكيد الشعري لعودة الحروب الصليبية ثانية، والتي لم تجد صلاحاً جديداً يردها، -في مثل هذه النصوص: (عهد الصليبين عاد مهوداً– عاد الصليبيون ثانية)- تقريـر لحقيقة ثابتة تشكل معاناة وجدانية عند كل مسلم؛ آملاً في بطل جديد يتصدى لها كما فعل صلاح الدين، مع اختلاف في صورة هذه الحروب الصليبية وأشكالها الراهنة؛ (فالذي يتأمل حاضر اليوم يرى الحروب الصليبية لا تزال ضاربة موقدة، فالغرب اليوم هو الغرب بالأمس على فارق... تختلف أدواته، وتتفق نتائجه، إذ كانت الحرب القديمة صريحة سافرة يتقـدم جنودها بالسلاح والنار والجيش غازين ناهبين، أما الحرب التي نشهدها اليوم فهي حـرب الدهاء والاحتيال، حرب الوقيعة والانتهاز، تنصب الشباك على قدرة ماكرة خادعة، فتؤتي من النتائج مثلما أتت سابقتها من قبل؛ وهذا أدهى وأفجع)[(٢)].

إن هذا الفخر بصفحة الماضي المشرق المتمثل في صلاح الدين، والاعتزاز بـدوره في مواجهة الصليبيين هو: نوع من التحفيز والاستنهاض من خلال تقديم الرصيد التاريخي لدورٍ مشابه يستمد من فعل الماضي فعل الواقع والممارسة، كما أنه - في ذات الوقت - تراجـع نفسي من واقع مهزوم لم يجد فيه الشاعر ما يفتخر به، فيظل متراجعاً حتى يصل إلى شخصية صلاح الدين الذي تكون فيه الشخصية الصلاحية قادرة على ملء نفسه بكل معاني الفخـر والاعتزاز التي غدا واقعه بقضاياه وإفرازاته قد أفرغها من نفسه المتعطشة لمثل هذه المفاخر.

---

(١) ديوانه: «نفحات ولفحات»، ط (٢)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ص

(٢) البيومي، د. محمد رجب: «صـلاح الـدين الأيـوبي قـاهر الصـليبيين »، ط(١)، (دمشـق: دار القلـم، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ١٣.

ويمضي على هذا النمط الشعري العازف على وتر الفخر بصلاح، الدين وما قام بـه من دور في مواجهة الأعداء كلٌ من: صالح الجيتاوي[١]، وزاهر بـن عـواض الألمعـي[٢]، وحسن بن عبدالله القرشي[٣]، وكمال رشيد[٤]، وأسامة عبدالرحمن، وغيرهم[5].

ويشمل الفخر بالدور الذي قام به صلاح الدين، والجهود التي حققها الفخر بقمـة إنجازاته في نظر الشعراء من خلال الربط بين الشخصية الصلاحية والمنجز الصلاحي العظيم المتمثل في معركة (حطين)، وإذا كان البحث سيقف بشيء من التفصيل على حضور معركة حطين في الموضوع الشعري في إطار الفخر ا بشكل مستقل، فإن ما يعنينا هنا هو: هـذا التمازج والتواشج بين الشخصية الفاعلة للحدث: (صلاح الدين)، والحدث ذاته (حطين)؛ وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عمق الاحتفاء والانتشاء بالـذات والحـدث معـاً؛ فالحدث العظيم لا تصنعه إلاّ شخصية عظيمة ترقى لمستوى عظمته ورفعته، وتقْـدر علـى إنجازه؛ (إن قيمة صلاح الحقيقة تكمن في فعله الأكبر المتمثل في موقعه حطين، وانتصـاره على الصليبيين، واستعادته لبيت المقدس؛ حتى إن الموقعة نفسها كادت تصبح علَماً في ذهن الشاعر، وصاحبها تابع لها، وهنا التلازم يتسق مع طبيعة الشخصية الموظفة؛ حيث إن أبـرز ما في البطل المحارب هو معاركه التي انتصر فيها) [٦].

ومع أن غالبية النماذج التي جمعت بين الحدث والشخصية في إطار الفخر ما أقرب ما تكون إلى التسجيل الذي يهدف منه صاحبه إلى الاعتزاز، والفخر، والتذكير ذا الماضي

---

(١) انظـر قصـيدته: «نـداء»، ديوانـه: « صـدى الصـحراء »، ط (١)، (عمـان، الأردن: دار الفرقـان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ١١٣-١١٤.

(٢) انظر قصيدته: «دروب العلا»، ديوانه: « نزيف الشهداء »، ط (١)، (الرياض: مطبعة النرجس، ١٤٢٣هـ ـ)، ص ١٨٣

(٣) انظر قصيدته: « اللاجئون»، «ديوان حسن بن عبدالله القرشي »، ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣م)، ج٢، ص ٢٥٦، وقصيدته « كفاح لفلسطين »: المصدر نفسه: ج٢، ص ٣٣٢.

(٤) انظر قصيدته: « دمع ودم»، ديوانه: « عيـون في الظـلام »، ط (١)، (الأردن، الزرقـاء، مكتبـة الحنـان، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م)، ص ٢٨، ٢٩.

(5) انظر قصيدته: « القدس حين تغيب عن مهرجان الهجرة »، ديوانه: « واسـتوت علـى الجـودي »، ط(١)، (الرياض: مطابع الأوفست، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م)، ص ٦٢.

(٦) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، ١٩٩٨م)، ص ٥٤-55.

المشرق منه إلى التوظيف العميق الذي يحمل تجارب معاصرة وفق رؤية معرفية؛ فإنه مع ذلك كله لم يكن تسجيلاً سطحياً يكتفى بالإشارة العابرة فحسب، بقدر مـا يحـاول الشـاعر المعاصر وضع هذا الماضي بإزاء الحاضر في صورة من التقابل والتدافع إلا أن هـذا التـدافع الذي يشي بمدى الإلحاح على هذه الجوانب المضيئة، والرغبة في استشراف الأمـة واقعـاً جديداً تحرك فيه راكد الواقع المتردي المفتقد القوة، التفوق، والانتصار، كما يشـي بعمـق الإلحاح على قيمة الجهاد، والنضال من خلال الشخصية الصلاحية، وانتصارها في معركـة حطين؛فالأمل في قائد يتمثل هذا النهج، ويحقق من الانتصار على الأعداء ما حقق صـلاح الدين في حطين أمل قائم في نفس كل شاعر عربي على امتداد رقعة الوطن العربي الكبير.

ومن النماذج الشعرية التي جمعت في الفخر الشخصية والحدث معاً قصيدة (أسـامة عبدالرحمن: السعودية: ١٣٥٧هـ -١٩٣٨م-.....)، (عرس) التي عبر فيها – بأسـلوب تهكمي ساخر – عن ألمه الحاد، وجرحه الغائر حين رأى العالم العـربي مشـدوداً لمتابعـة مهرجان كروي، وأجزاء منه تنزف[1]، مسمياً هذا المهرجان الكروي (عرساً):

من ورائي

جمهرةْ

وأمامي جمهرة

وهتاف

صلب الأسماع

حتى

لم **تعد**

في الصلبِ

تدري مصدره

قيل عرس

عربي

---

(١) انظر مقدمة القصيدة: ديوانه: « فأصبحت كالصريم »، ط (١)، (الكويت: شركة كاظمة للنشـر، والترجمـة، والتوزيع، ١٩٨٧م)، ص ٣٧.

فيه أوتار
وأشعار
وكأس
ومض نصر
عطره
حين قالوا
سدد الأهداف
جالت
في خيالي
رايةُ النصر الذي
في عرسِ حطينٍ
صلاح أحضره
...
حين قالوا
قُطعت لفريقٍ
تذْكرة
قُلت للميدان
طُوى التذْكَرةْ
قُلت هب الجْرح
كالبركان
والأصداء
جاءت زمجرة
قُلت قد قَاد
صلاح المَيمنة
قُلت قد قَاد

صلاح الميسرة

..

قُلت جرحي

ومض ثَأر

في دمائي

فَجره

قُلت

قَرت من أمام

السيف

فَيه عزمةُ

العربي.. لاَحت

قَسوره

أم تراب القُدسِ

من رِجس الأعادي

عربي

طَهره؟

أم شذى الزيتون..

من أيدي...

لُصوصٍ

جردوا الغصن

صلاح

حرره؟

...

وإذا النصر

بيانٌ كُروي

قيه ظل

من بيانات حزيران

هراءٌ

أصدره

وإذا الأبطالُ

ما مروا على جرحٍ

ولا سيف

ولا أسماؤهم في دفْترِ

التاريخ كانت نيرة[1]

إن ضغط هذا الواقع المرير، وإحساس الشاعر بعميق الألم تجاهه، والإحباط من تزييف أسماء الأشياء التي لا تدل على حقائقها يكشف عنه هذا التكرار اللافت لكلمة (جرح– وجراح) مفردة، ومجموعة، ومضافة (جرحى)، وموصوفة (جراحي النازفة) في النص؛ لتحمل هذه الكلمة بتقلبا ا المتكررة المختلفة ألم الشاعر، ونقمته على هذا الوضع؛ لا سيما إذا ما علم أن من المهام التي ينهض ا التكرار- بوصفه خصيصه أسلوبية في بنية النص-: وصف المشاعر الجوانية، وتضخيمها لإبراز المواقف في صورة مؤثرة على وجدان المتقبل[2].

ثم إن في هذا التمني المكرر الذي حفل به النص: (ليت كأس العرس في حطين..)، (ليت في أعراس حطين) ما يكشف عن رغائب هذه النفس المتشوقة وراء عرس حطين؛ الذي يأمل أن يراه الشاعر واقعاً ماثلاً للعيان؛ فوراء كلمة (ليت) ظمأ لا يروى؛ لأ ا تصف آمالاً حبيسة، ورغائب لا سبيل إلى تحقيقها، حتى لكن هذه الرغائب ممكنة عند المتمني وفي حس نفسه [3].

---

(١) ديوانه: « فأصبحت كالصريم»، ص ٣٧-٤١.

(٢) انظر في هذا، الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ط (١)، (جدة: دار البلاد للطباعة والنشر، إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ص ١٨٩.

(٣) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب، دراسة بلاغية »، ط (٢)، (القاهرة: مكتبة وهبه، ١٤٠٨هـ/١٩٩٧م)، ص ١٩٩.

وقد استطاع الشاعر – من خلال الأسلوب الحواري – منح النص شيئاً من الدرامية النابضة، محققاً حوارية جدلية سعى من خلالها إلى دحض زيف هذا العرس الموهوم، وأنه ليس العرس الذي كان يتمناه؛ فالعرس الحقيقي في نظره: عرس له مواصفاته الخاصة؛ إنه العرس الذي يحضره صلاح الدين في حطين فيقود فيه الميمنة، والميسرة، ويحرر فيه الوطن من اللصوص الغزاة؛ وسيطرة هذا الشعور على نفس الشاعر هو الذي جعل صلاح الدين/ وحطين يحضران في النص أكثر من مرة، وقد تضافرت هذه التنويعات التعبيرية لإبراز هذا الشعور الداخلي الذي يعتمل داخل أعماق الذات الشاعرة.

ومن نماذج الفخر بالشخصية والحدث -كذلك - قصيدة (تراثية) للشاعر (عبدالله الصالح العثيمين: السعودية: ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م-...) ففي محتوى هذه القصيدة المعرفي نجد الفخر بصور من الماضي، - ومنها صورة صلاح في حطين – في جو نفسي أهتاج فيه الشاعر حين تبدت له الإبل في مضمار سباقها[1]، فدفعته خواطره إلى تذكر تاريخ الإسلام، وفتوحاته المشرقة التي كانت الإبل وسيلة من وسائل تحقيقها، ومن ضمن هذا التاريخ المنير الذي أخذت نفس الشاعر تسترجعه مزهوة مفتخرة صورة صلاح الدين، في لمحة تشخيصية له وهو على جواده في حطين، والنصر المبين يحف به من كل جانب؛ حيث قال:

......

وأمضي مع التاريخ أسبر غوره	**وأتلو من الأمجاد ما خط كاتب**
ويبدو صلاح الدين فوق جواده	**بحطين، والنصر المبين (مواكب)** [2]
وأمضي، وأمضي والحضارةُ قبلتي	**فتأسرني للعربِ منها مواهب**[3]

إن هذا الفخر بصلاح الدين من الشاعر – وقد اعتلى صهوة جواده في حطين، وحف النصر موكبه من كل جانب، مستحضراً الشخصية، ومصوراً أبعادها الحسية والمعنوية

---

(١) انظر: مقدمة القصيدة: ديوانه: « لا تسلني »، (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص٣٧.

(٢) في النص: « متواكب»؛ ويبدو أنه خطأ طباعي لأن الوزن لا يستقيم به.

(٣) ديوانه: « لا تسلني »، ص ٤٢، ٤٣.

وكأن الصورة حية ماثلة تتراءى أمامه – يثير في المتلقي احساساً عميقاً يختلف عن ذلك الذي يستشعره وهو يتلقى المعنى في شعر عادي.

وتكاد بقية النماذج التي عرضت للشخصية الصلاحية، وربطتها بالحدث المنجز في حطين لا تخرج عن بنية الفخر المشيد بالشخصية المحققة هذا النصر العظيم من خلال صور استرجاعية لذلك الماضي المشرق تهدف به إلى الاستنهاض،والحفز، وبعث الهمم، وربط الحاضر بالماضي تجد هذا عند محمود الدسوقي[1]، وزاهر بن عواض الألمعي[2]، وأحمد مفلح[3]، وصالح الجيتاوي[4]، وأحمد محمد الصديق [5].

أما الإطار الثاني وهو: الفخر ببعض صفات صلاح الدين؛ فإن الشعراء المعاصرين في فخرهم بهذه الصفات لم يكن همهم هم المؤرخ الذي يستقصي الصفات وينشد الحقائق، ويحيطها محكوماً بالحيدة والموضوعية الصارمة [6]، وإنما همهم هم المبدع الذي يستدعي ذهنه ووجدانه ما يحركهما من هذه الصفات، وما يراه أوفى لغرضه، وأقدر على إعطاء الدلالات التي يحرص عليها[7]، أو ما يرى أن واقعه المعاصر هو في أمس الحاجة إلى تمثلها وإعادة تطبيقها من جديد، وبالتالي يغدو تناول هذه الصفات – بمنطق الفن – من جانب:

---

(١) انظر قصيدته: « سل الأقصى»، ديوانه: « زغاريد الحجارة»، (القاهرة: دار الفكر ١٩٩٣م، بدون معلومات أخرى)، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) انظر قصيدته: « جيل الانتفاضة»، ديوانه: « نزيف الشهداء »، ص ٣٧.

(٣) انظر قصيدته: « آه ما أغلى الثرى »، ديوانه: « اغتيال القمر الفلسطيني »، ط(١)، (جدة: دار القلم، إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ٥٨.

(٤) انظر قصيدته: « في ظلال رمضان »، ديوانه: « قناديل على مآذن القدس»، ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ص ٥٠.

(٥) انظر قصيدته: « المسجد الأقصى يتحدث عن نفسه »، ديوانه: «الإيمان والتحدي»، ط(١)، (الأردن، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ١٣٩.

(٦) انظر في الفرق بين عمل الشاعر والمؤرخ تفصيلاً د. قميحة، جابر: « الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية، وجناية التطرف » ط (١)، (بيروت: الدار اللبنانية، ١٤١٨هـ)، ص ٤١-٥٨، والزهراني، أحمد سعيد: «الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة»، رسالة ماجستير مخطوطة،(مكة المكرمة، كلية اللغة العربية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ٣٣-٣٧، والموافي، د. محمد عبدالعزيز:« المسرح الشعري بعد شوقي »، ط (٢) (جدة. دار العلم، من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص٢٠ وما بعدها وص٥٦.

(٧) انظر: قميحة، د. جابر: « الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية، وجناية التطرف »، ص ٥٥.

هو اعتزاز وإشادة ا؛ كو ا صورة لرمز تاريخي وعالم مشرق له قيمته وفاعليته، ومن جانب آخر إدانة للواقع الذي افتقد في رجالاته مثل هذه الصفات؛ بما يجعل هذا الانتقاء جزءاً من رؤية شعرية تسعى للبحث عن المثل الأعلى الغائب(١)؛ محاولة تكريسه، والتعبير عنه من خلال الحديث عن هذه الصفات، والفخر ا، إضافة إلى هذا وذلك فإن استدعاء صفة من الصفات، أو ملمح من الملامح التي تتميز به شخصية تراثية ما هو جزء من التكنيك الذي لجأ إليه الشاعر المعاصر في تعامله وتوظيفه للشخصيات التراثية؛ (فالشاعر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها)(٢)؛ لتأتي بعد هذا مرحلة تالية على هذا الاختيار تتمثل في تأويل هذه الملامح تأويلاً يتوافق مع الموقف المعاصر الذي استدعى له الشاعر تلك الملامح؛ و ذا التأويل تكتسب هذه الملامح، أبعاداً أشمل وأوسع يجعلها صالحة لحمل تجربة الشاعر، والدلالات التي يضيفها عليها (٣).

وقد تركز الفخر في هذا الجانب على الصفات الفعلية التي من خلالها استحوذ صلاح الدين على الوعي الجمعي حتى غدا بطلاً ورمزاً منقذاً تستلهمه الذاكرة العربية كلما أحست بالمحن والتحديات في واقعها المعاصر؛ وهذا التركيز على (صفات الفعل) يتوافق مع غاية الفن الانتقائية من التراث، كما يتوافق مع رؤية الشاعر المعاصر لواقعه في تداخل تراثي ووجداني، وتآلف طردي بين هذه الصفات واستدعائها الشعري، وتوظيفها الفني(٤).

وإذا كان الدكتور/ محمد رجب البيومي قد رأى بأنّ فروسية الإسلام الجامعة لمعاني الكرامة والمروءة والشجاعة هي: الطابع الذي يجمع السمات التي تميزت ا شخصية صلاح الدين (٥)، فإن الشعراء المعاصرين الذين عرضوا لهذه الصفات عنده قد انطلقوا في تركيزهم

---

(١) انظر: قاسم، قاسم عبده: « الشعر والتاريخ »، مجلة فصول، (القاهرة: مج٣ ع٢، يناير/فبراير/ مارس، ١٩٨٣م)، ص ٢٣٥-٢٤٥.

(٢) زايد، علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »، ص ١٩٠.

(٣) انظر المرجع نفسه: ص ١٩٤.

(٤) يطلق على هذه التقنية تناص التآلف ويقصد ا: أن تكون الشخصيات التراثية المستدعاة متوافقة في معطيا ا التاريخية مع طريقه التوظيف، وسيأتي الحديث عن هذا بمشيئة الله.

(٥) انظر: « صلاح الدين الأيوبي قاهر العدوان الصليبي »، ص ٢٤٨.

على هذه الصفات من رؤية واقعية ترى افتقاد الواقع العربي المعاصر لمثل هذه الصفات؛ لذا فهي تنشد وجودها وتحققها في بطل جديد كصلاح الدين، فهذا الشاعر: (معين بسيسو: فلسطين ١٣٤٩هـ/١٩٣٠-١٤٠٤/١٩٨٤م) في قصيدته: (النقش بالأزميل، والرسم بالطباشير على جلد غزة) يفخر بصيغة الجمع بين القول والفعل، وإحالة الكلام إلى حيز التطبيق المتمثلة في شخصية صلاح الدين؛ هذه الصفة التي افتقدتها غزة في واقعها الحاضر حين غدت فيه (مملكة عصر الصمت في منفضة التبغ)؛ غزة التي ترفض كل الأوزان، وكلّ الأشعار التي لم تعد لها قيمة حقيقية، بل هي هراء نسجها شعراء افتقدوا القيمة في عصر التردي، فهم أشبه بعصافير الشمع المربوطة على أسلاك الهاتف، فغزة –اليوم- كهذه الأشعار تبحث عن وزن وقافية للموت:

....

كُل الأوزان، وكُل قَوافيها

في منفَضة التبغ، وفي صندوقِ قُمامةْ

كل الأوزان وكُل قَوافيها

لمْ تملأ يوماً حوصلةَ حمامةْ.

تبحثُ عن وزن عن قافية للموت

تبحثُ عن صندوقِ بريدك

يا مملكةَ الصمت[(١)]

إن غزة وهي تعيش حالة التردي اليوم لم تجد من يمد لها يداً؛ لأنها افتقدت الحقائق، وامتلأت أجواؤها بالزيف والتهريج، فهي في هذا الحاضر لا تملك إلا الشيكات المزيفة التي لا رصيد لها، أما الشيكات الحقيقية التي تستند إلى رصيد الفعل والتنفيذ، والتي لا تصرف إلا في مصرف حطين، وبتوقيع سيف صلاح الدين فلم تتوافر لها:

لَيس لها «تلفون»...

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٧م)، ص ٤٦٦-٤٧٦.

لم تصرف يوماً «شيكاً»

من مصرف «حطين»

وقعهُ «بالسيف صلاح الدين»..

لم تصرخ يوماً «وامعتصماه»

ولم ترقُص فَوق «دنانير المأمون»(١)

إن هذا الاستدعاء لهذه الشخصيات التاريخية والتي يأتي في مقدمتها صلاح الدين من خلال الفخر بصيغة الفعل المتمثلة في شخصيته، والمفتقدة في هذا العصر يوحي بهذا التداخل بين الماضي والحاضر؛ (حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وأحداثه على الحاضر بكل ما لـه من طزاجة اللحظة الأخيرة – فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظـة الغائرة في سراديب الماضي) (٢).

فكما أن هذا الاستدعاء هو فخر بالماضي، وإدانة للحاضر فهو إلى جانب هذا وذاك: (انفساح لمساحة الحلم باستنساخ موقف مماثل يعادل عزة الماضي، ويقلل الشعور بالأسـى والمرارة، لاستكانة الحاضر، وظلاله السوداء الكثيفة) (٣).

لقد حشد الشاعر في النص عدداً من الشخصيات: (صلاح الـدين – المعتصـم – المأمون) لكن شخصية صلاح الدين تكاد تشكل الشخصية المحورية لرصـيدها التـاريخي، وامتدادها الشعري في النص، مع عدم التعمق في شخصـية بعينـها دون غيرهـا؛ وهـذه الشخصيات وإن كانت تعطي النص بعداً رمزياً إيحائياً فإن هذا الحشد الإشاري لكل هـذه الشخصيات دون محاولة التعمق في إبراز الدلالات الرمزية لكل منها يؤدي إلى تبدد الرؤيـة

---

(١) المصدر نفسه: ص ٤٦٨.

(٢) عيد، د. رجاء: « لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث »، (الاسكندرية، منشأة المعارف، بدون تـاريخ)، ص٢٠١.

(٣) العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر »، ط (١)، (غزة: مطـابع مركـز رشاد الشوا الثقافي، ٢٠٠١)، ص ٧٤.

واضطراب الدلالة[1]؛ (فإن أي شخصية من الشخصيات التي ذكرها – وكـذلك موقعـة حطين – لجديرة بخلق عمل رمزي خلاق، ولكن الشاعر يبتسر رموزه ابتساراً، وهذا يؤدي إلى اضعاف البناء الرمزي)[2].

ويلتقي (جابر مفيد قميحة: مصر: ١٣٥٢هـ/١٩٣٤م –...) مع معين بسيسو في الفخر بصفات الفعل في شخصية صلاح الدين بشكل أكثر امتداداً، وأوسع تنـاولاً؛ ففـي قصيدته:(الأطفال والحجارة) يعرض لأطفال الحجارة الذين بزغوا علـى رحـاب الأرض المقدسة فجراً مشرقاً جديداً، مصوراً سماعه ذلك الصوت المدوي، وتلك الزمزمة التي ملأت أرض فلسطين فظن الشاعر أن صلاح الدين قد عاد من جديد بشخصيته الفذة التي تقـول وتفعل، وقولها ماضي البيان، سيف عضوض الحد، يجول في ميدان الجهـاد؛ فتفـزع منـه الخصوم، فتفارق الرؤوس أجسادها – فزعاً – قبل أن تنـزل إلى أرض الوغى:

.....

وسمعت صوت الفَجر

قَد هز أركانَ الدياجِي من بعيد

وكأنني بِجحافلٍ

سالت بها الوديانُ

في رهجٍ عنيد

ضبح...

وقَدح

وانقضاض كالرعود

وزمازم

وغَماغم

---

(١) انظر: محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص٢٨٠.

(٢) المرجع السابق نفسه: ص ٢٨٦.

تبدي... تعيد

من ذا هنالك..

في الوغْى المَسعور

كالأسد الهَصور؟؟

هذا صلاح الدينِ

قَالَ بلا شفَاه.. أو لسان

وإذا يقُولُ...

فَقَوله ماضي البيان

سيف عضوض الحَد..

منهوك الكَيان

وإذا يجولُ.. فلا كَلام..

ولا ترى إلا الحُسام

والهَام..!!

يا لْلهامِ.. من فَزعٍ تفر من الْجسوم

من قبل أن يتلاحم الأقْرانُ كالريحِ السموم

... أ « صلاح» هذا من وراء الغيبِ جاء

ليعيد «حطين» الكَرامةَ والبطولةَ والفداءَ[(١)].

لكن الشاعر حين يعود إلى نفسه يجد أنّ هذا الصوت المدمدم كالرعود ليس صوت صلاح الدين الذي عاد من جديد، وإنما هي ثورة محاريب المساجد في فلسطين أنجبت هؤلاء الأطفال الأبطال الذين سيحملون الدور الصلاحي بطريقة جديدة:

---

(١) ديوانه:«لله والحق وفلسطين»، ط(١)، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، ١٤١٨هـ ـ/١٩٩٧م)، ص ٦٢-٦٣.

لَكنما...

ثأرت «محاريب المساجِد» في فلسطين الذبِيحةْ

فَرمت « بِأفْلاذ الكُبود» الخُضر في القُدس الجَريحة[١].

إن الشاعر لم يبتعد عن الحقيقة المكتوبة في المدونة التاريخية العربيـة، والمخزونـة في تلافيف الذاكرة؛ فهذه الصفات الحماسية القادرة أخذت تضخ حيويتها في حركة الجمـل الفعلية، والإيحائية التي قام ا مدماك بناء القصيدة.

فالشاعر وهو يقدم لنا شخصية صلاح الدين من خلال ما عرفت به مـن صـفات تجمع معاني القوة،والشجاعة، والفعل يبدأ تقديمه بجملة: (هذا صلاح الدين)؛ وكأنها جملـة تعريفية تختزل كل الصفات اللاحقة لها بما يشيعه اسم الإشارة من تميز المشار إليه أكمل تميز وأوضحه، تميزاً يمنح الخبر مزيداً من القوة،والتقرير،والاستحقاق لتحديد الصفات التي تصبغ عليه[٢].

لقد تجاوز الشاعر الصفات الخارجية لصلاح الدين وركز اهتمامه وفخـره علـى الصفات الفعلية: صفات لغة الفعل، والشجاعة، والجهاد، واطراح الكلام إلى العمل والتنفيذ المتمثلة في شخصية صلاح الدين؛ فلهذه الصفات سيطر ا على نفس الشاعر –لا سيما صفة الجهاد، والقوة عند صلاح الدين –؛ لذلك تجده كرر كلمة السيف بتقلبا ـا المختلفـة في النص أكثر من مرة:(سيف/ السيف/ عضوض الحد/ الحسام..)؛ إذ السيف أساس الأمجـاد، وبعودته تعود ،وارتباطه بشخصية صلاح الدين ارتباط وثيق يغدو به باعثاً من بواعث الفخر ذه الشخصية والاعتزاز ا.

وإذا كان الفخر بصفات الشجاعة ولغة الفعل عند صلاح الدين قد تناولها (معـين بسيسو) من خلال أسلوب المفارقة بين صورة الماضي والحاضر؛ هذا الأسلوب الذي يكون (في الغالب وليد إحساس خارجي بما ينطوي عليه الواقع من مظاهر الخداع التي تكشف في

---

(١) المصدر نفسه: ص ٦٣-٦٤.

(٢) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد:« خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني »، ط(٤)، (القـاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص ٢٠٠.

المعنى الواحد وجهين متضادين) [1] فإن صورة الفخر –هنا- لا تقوم في أساسها على المفارقة المفارقة – التي تمثل فيها الصورة اللون الأسود يوضع بجانب اللون الأبيض ليزداد في بياضـه وبروقه[2].

إن هناك تقاطعاً واضحاً بين الماضي المنجز والحاضر المرغوب في تحقيقه بـين فعـل صلاح وفعل ا اهد الحجري المعاصر بوصفهما قيمتين تشكلان حالة من حـالات التعبئـة النفسية امتلاءً بالمنجز وانطلاقاً منه إلى منجز جديد.

لكن هذا التناول عند الشاعرجابر قميحه لا يتجاوز مستوى الرصد والتسـجيل إلى التوظيف العميق الذي يقفز فوق قشرة النص إلى بواطنه، وهو لا يصل إلى درجة التسـطح المباشر كما هو عند الشاعر:(حسن بن يحيى الذاري: اليمن ١٣٥٤هـ ـ/١٩٣٥م-...) في قصيدته: «أنا الإسلام» التي أشاد فيها بنضال الشعبين التركي والكردي مفتخراً بالشـعب الذي يمثل صلاح الدين رمز صموده ونضاله[3]:

شعب صلاح الدين رمـز صـموده زنكـــي يمثلـــه بـــه يتجســـم[4]

إن المفيد من المعرفة يحتاج إلى لغة إشارية راقية تنقله من منطق المعرفـة في عمليـة تخصيبة وجدانية حتى لا تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة خبرية، وإن هذا التسطيح الشعري في الاستدعاء عند الشاعر يدني النص إلى المستوى النظمي؛ لتصبح الشخصية التراثية معطى ناشزاً بعيدة عن بنية النص، عاجزة عن الاندماج والتفاعل معه.

وفي **الإطار الثالث من أطر الفخر بشخصية صلاح الدين** تناول الشـعراء المعاصرون الأمة الإسلامية التي أسهمت في صناعة هذه الشخصية، فغدت فخراً من مفاخرها المشرقة، وامتداداً لتأريخها ا يد، وصفحة من صفحا ا الناصعة؛ وهذا الإطار المعتز بالأمـة

---

(١) كنوني، محمد: « اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد »، ط(١)، (بغداد: دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، ١٩٩٧م)، ص ٢٧١.

(٢) انظر: الحاوي، د. إبراهيم: « حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العـربي »، ط(١)، (بـيروت: مؤسسـة الرسالة، ١٩٨١م)، ص ٢٣٣.

(٣) انظر: ديوانه: « قذائف اللهب»، ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص١١٠.

(٤) المصدر نفسه: ص ١١١.

الإسلامية صانعة البطولات، ومنتجة الأبطال ما هو إلاّ (نوع من مقاومة الاحساس بالهزيمة والضعف، واستعلاء على الحاضر المهين باستدعاء صور الحضارة المشرقة من الماضي العزيز، ورفضاً للواقع الأليم، وتمرداً عليه، وحفزاً للهمم، وشحذاً للعـزائم، واسـتنفاراً للطاقـات الكامنة في النفوس) [1]؛ فالأمة التي استطاعت أن تصنع نماذج بطولية ظلت خالدة على مـر الزمان من أمثال صلاح الدين، ومن خلال حلقة متكاملة من الإعداد، والجهاد، والتربية لهي قادرة اليوم على صناعة نماذج بطولية جديدة تعمل على تحقيق التحرر من عقدة الضـعف، والانبهار بالآخر، والتبعية له، والاعتداد بالذات الإسلامية، وتفعيل قيمها الحضارية؛ (وتلك هي مفخرة الإسلام وقدرته على إعادة صياغة البشر)[2]. إن مثل هذا الفخر بالأمة الإسلامية الإسلامية صانعة الأبطال هو نوع من التحريض والاستنهاض للأمة توسلاً بتاريخها المشرق المجيد الذي كان (في أي فتراته، ومن خـلال أروع إنجازاتـه العقديـة، والاجتماعيـة، والحضارية ثمرة جهاد من أجل الحق، والعدل، والخير)[3] صاغ ملامحه أولئك الرجال الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه فحققوا بالجهاد حياة العز والسيادة؛ وإننا إذا أردنا – أن نبلغ ما بلغوا – فعلينا أن نسلك طريقهم ونحتذي آثارهم[4].

ويتصل بالفخر بانتماء صلاح الدين إلى أمته وامتداده لها الفخر بانتمائه إلى الأرض التي حررها، وانتسابه إليها، وانتمائها إليه من خلال علاقة جدلية وثيقة بين البطـل المحـرر المنقذ، الأرض التي شهدت فتوحاته وتحريره، حيث يصبح هذا البطل جزءاً منها وهي جزء لا تنفصل عنه؛ فالشاعر:(محمد حسن فقي: السـعودية ١٣٣٢هـ ـ/١٩٤١م-١٤٢٥هـ ـ/ ٢٠٠٤م) في قصيدته:«من وحي البسفور» تحدث فيها عن الإسلام مستذكراً تاريخه الممتد، وفتوحاته العظيمة التي وصلت إلى أعماق أوربا على يد العثمانيين، مؤكداً أن روائع الإسلام

---

(١) طبوشة، د. نبيل سليمان: « الاتجاه الإسلامي في الشعر المصري المحافظ من ١٨٨٢-١٩١٩م»، (القاهرة: الهيئـة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م)، ص ١٦٩.

(٢) المصري، د. جميل عبدالله محمد: « شخصية صلاح الدين الإسلامية من خلال كتاب النوادر السـلطانية لابـن شداد»، ص ٢٧.

(٣) الوراكلي، د. حسن: « المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسـي »، ط(١)، (الربـاط: مكتبـة المعـارف، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ١٢٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه: ص ١٢٨.

ما زالت تتضوع من تلك البقاع؛ رغم أفول شمس الإسلام عنها، يشتمها الشاعر من تحت أجداث الشهداء، والأبطال، وا اهدين الذين أنجبتهم الأمة الإسلامية؛ فرووا بدمائهم تلك الربوع، وحملوا راية الإسلام إلى تلك البقاع حين رجفت أوربا من سنابك خيلهم، وريـع الصليبيون من هذه القوافل الفاتحة ظناً منهم أن صلاح الدين قد عاد ثانية، وأن أيامـه قـد رجعت، وما دروا أن هذه الأمة أمة ولادة تنجب للجهاد جيلاً بعد جيل، فما صلاح الدين إلا سفر من أسفارها المتلاحقة:

سحر نبيـد، ومـا يبيـد، ورؤىً يتيـه بهـا القَصـيد
يـا طَـارف الإسـلامِ والإسـلام طَارفُـه تليـد
هذِي الرحاب الخُضر كيف غَـدت علـى الأيـام بيـد؟
ظلَّـت نضـارتها حـديثاً في القَـديم وفي الجَديـد

....

إنـي أشـم روائـع الإسـلامِ.. مـن هـذا الصـعيد
من ها هنا مـن تحـت أجـداث المـجدلِ والشـهيد
مـن كُـل أروع كـان للإسـلامِ كـالبرجِ المشـيد
يفْديـه بـالروحِ العزيـز.. وبـالطريف، وبالتليـد
ويـراه أغلَـى مـن كرائمـه.. وأجـدر.. بالمزيـد
أفلم يذُودوا عـن حمـاه.. ويبلُغـوا الشـأو البعيـد؟
رجفت أوربا مـن سـنابِك خـيلهم، وشـكا الجديـد
وتطَـامن الأقيـالُ.. مـن هـولِ المَعـارك.. والوعيـد
ريـع الصـليبون.. لمـا شـاهدوا الزحـف العتيـد
ظنوا صـلاح الـدين.. عـاد يجـدد العهـد السـعيد
عجباً.. أمـا يـدري العلـوج.. بأنـه الجيـل العتيـد؟
ما ينجب الصـيد الأشـاوس للملاحـم غَـير صـيد(١)

---

(١) «الأعمال الكاملة ». (جده: الدار السعودية للنشر، والتوزيع، بدون تاريخ)، ج١ ص ٣٦ ـ ٣٨.

وعلى هذا النسق المفتخر بالأمة الإسلامية صانعة البطولة والأبطال أتى (خالد أبـو العمرين: فلسطين: ١٣٧٠هـ/١٩٥٠م-...) عازفاً أنغامه على هذا الوتر من خلال قالب تفعيلي أتاح له شيئاً من الرحابة في المعالجة والتناول ملتزماً إيقاعاً متناغماً وموحداً، معتمداً على قافية الراء المفتوحة، مخاطباً فيه أمته، مذكراً لها بأمجادها، ورجالا ا الذين ركض التاريخ على صهوات جيادهم، فكانت هذه المفاخر إكليلاً من نور في جبين الدهر، وعرساً ممتداً عبر التاريخ مغزولاً من أنوار ا د في بدر واليرموك، ومهوراً بتوقيع الأبطال أمثال: صلاح الدين، وعكرمة، وسعد بن أبي وقاص -رضي الله عنهما- فقال:

يا أمة من زرعوا الرايات

على كتف اللّيل فأورق قَمرا

يا أمةَ من ركَض التاريخ

على صهوات خيولهم، وجرى

كانت إكْليلاً في عنق الدنيا

كانت تلد الطائر نسرا

وشماً يبرق فَوق سطور

ا ْد، يشهق عزاً، ويرفْرف فَخرا

كانت تغفُو كُل الدنيا

بين يديها زمراً زمرا

عرساً يمتد بعرض التاريخ

الممطر كبرا

تغزلُ من خيط الشمس حنيناً

تغزلُ بدرا

مزروع اسمك فَوق النجم

وفي كَبِد الدنيا دررا

عكْرِمةُ فتى اليرموك يداعب

جِفْن المُوت، يضوع عطْرا

وصلاح الدين يروى نبتاً جف

ويغسلُ أفذَاءَك مصرا

...

كنا خير الأمم، وكَانوا نكْرا

كنا بالإسلام لكُل الدنيا نبعاً ثَرا

كَانَ العدلُ، وكانَ العلْم، وكَانت وحدتنا ذُخرا

واليوم تركْتم دين العز

ودخلْتم خلْف الباغي جحراً جحرا[(١)]

إن الشاعر حين يبدع هنا في تصوير ماضي الأمة المشرق؛ فإنما يتوسل إليهـا ـذا التاريخ ا يد الذي صنعه أبطالها الأفذاذ لتعود إليه، وتستذكره من جديد، وقد اتكأ في بنائه اللغوي لهذه المآثر على فعل (كان) الماضي:(كانت إكليلاً – كانت تلد...كانـت تغفـو) المتكررة في النص بوصفها أداة سردية تنهض بالفعل، والتأثير، والعطاء،وتسهم في تجسـيد مكونات النص [(٢)]، كما اتكأ كذلك على التشكيل بالصورة المعتمدة على تراسل الحواس؛ حيث تضافرت الصورة البصرية والسمعية، ودلالات اللون والصوت في نقل ألـق ذلـك الماضي؛ وهذا يتفق مع غايته في التعبير عن ذلك الزمن بصورته الزاهية الـتي يتبـاهى ـا الشاعر، ويلح على حضورها، والتذكير ا من خلال أسلوب النداء: (يا أمة مـن زرعـوا

---

(١) ديوانه: « في القدس قد نطق الحجر»، ط(٢)، (الكويت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ ـ/١٩٨٨م)، ص ٢٧، ٢٨.

(٢) انظر في الدلالة السردية للفعل «كان»: مرتاض، د. عبدالملك: « في نظرية السرد، بحث في تقنيـات السـرد»، ط(١)، (الكويت: ا لس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م)، ص ١٧٣-١٨١.

رايات ا د/ يا أمة من ركض التاريخ على صهوات خيولهم..) بما يحسه المتلقي من حـرارة هذا الأسلوب الندائي الذي يتجاوز مجرد النداء إلى كلمات فيها زفير أو زفرات تموج ـ ا أعماق النفس المبدعة[1]؛ ليغدو هذا التكرار الندائي في النص نوعاً من الإسقاط الشـعوري يحاول به الشاعر إبراز مكنوناته الداخلية العميقة؛ الأمر الذي يجعل للفظ المكـرر وهجـه، ودلالته الشعورية البعيدة [2].

إن الشاعر لا يقف عند حد التباهي ذه الصورة الماضية المشرقة،قدر ما يعبر فـوق جسرها المضئ إلى الحاضر الراهن في صورة نفسية انكسارية تحمل قدراً من الغضب والنقمة على أبناء هذا الزمن الذين أضاعوا مجدهم وتاريخهم؛ والتي تعبر عنها صيغ المعاتبة الخطابية لهم التي احتشد ا النص من مثل: (دخلتم/ وأفطرتم/ وقتلتم/ وغسلتم/ ورضعتم/ وهرعتم/ ونقضتم[3]...)؛ وكأ ا نوع من التقرير والمحاكمة على تفريطهم، وتخاذلهم، وتناحرهم.

ومثل هذا الفخر بالأمة الإسلامية التي أنجبت صلاح الدين فانتمى إليها وانتمت إليه أجيالها اللاحقة له تجده عند محمد بن سعد الدبل[4]؛ وإن كان تناوله، وطريقة معالجته هذا الموضوع جاءت أقل من سابقيه كماً، وفناً، كما تجده –كذلك- عند حسن بـن عبـدالله القرشي[5] وغيرهما؛ وهذا الربط بين صلاح الدين والأمة التي أنجبت القادة الأبـرار الـذين حملوا راية العقيدة فاستشهدوا في سبيلها هو ربط له مسوغاته الفكرية، والفنية والوجدانية، وله آثاره العميقة في إذكاء مشاعر الانتماء للإسلام عقيدة وحضارة، وأرضاً، وإنساناً وفـق تصور شمولي لوحدة الإسلام، ووحدة التاريخ، ووحدة الديار انطلق منه الشعراء المعـالجون هذا الموضوع يعزفون ألحان شعرهم عليه[6].

---

(١) انظر: السامرائي، د. إبراهيم: « البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر »، ط(١)، (عمان، الأردن، دار الشروق، ٢٠٠٢م)، ص ١٢٢.

(٢) انظر: الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً »، ص ١٨٦-١٨٧.

(٣) انظر القصيدة: ص ٢٩، ٣٠.

(٤) انظر قصيدته: « صوت القرآن»، ديوانه: « خواطر شاعر »، ط١١، (أ ا: منشورات النـادي الأدبي في أ ـ ا)، ١٤١١هـ، ص ٦-١٠.

(٥) انظر: البيومي، د. محمد رجب: « صلاح الدين الأيوبي، قاهر العدوان الصليـبـي »، ص٢٠٦.

(٦) انظر: أبو الخير، د. محمود عبدالله أحمد: « من صور ا د والبطولة في الحطينيات والقدسـيات»، مجلـة بيـادر، (ملف ثقافي : أ ا، إصدارات النادي الأدبي في أ ا، ع ١٣، رجب ١٤١٥هـ)، ص ٦٩.

ومثلما اعتز الشعراء المعاصرون بالأمة المنجبة صلاح الدين فقد اعتزوا كذلك بالأرض التي حررها، ورد عنها عادية الأعداء وكيدهم؛ فانتمت إليه وانتمى إليها انتماء بذلٍ وتضحية، وجهاد استغرق حياته كلها في مواجهة قارة صليبية حاقدة زاحفة[1]؛ تسعى إلى طمس الدين، واحتلال الأرض، فوقف موقف الأبطال ذائداً عن الدين والعرض والأرض حتى طهرها من رجسهم؛ فاستحق هذا الانتماء عن جدارة وتقدير، كما استحقت هذه الأرض ذا ا هذا الانتماء إليه؛ فهذا الشاعر (يوسف العظم: الأردن: ١٣٥٠هـ/١٩٣١م-...) في قصيدته:(وزارنا البابا)، التي أنشأها حين قصد البابا زيارة الأرض المقدسة زائراً وحاجاً[2] مفتخراً الشاعر ذه الأرض، مؤكداً هويتها الإسلامية المنتسبة إلى محررها صلاح الدين:

عندما مر بنا البابا إلى ... أرض ميلاد المسيح الطاهر
قلت يا ضيف سلاماً أولاً ... ينفح (المهد) بمسك عاطر
هذه أرض صلاحٍ بطلاً ... رد عدوانَ الدخيل الغادر
كُل شبر من ثَراها جبلا ... بنجيعٍ من شهيد ثائر

إن هذا التلاحم بين صلاح الدين (الشخصية) وفلسطين الأرض والذي تعبر عنه جملة (هذه أرض صلاح بطلاً) بما تحمله من تداعيات تاريخية اختزلت حياة هذا البطل وجهاده في سبيل هذه الأرض، وما أسهمت به هذه الإضافة (أرض صلاح) من تحقيقٍ وتمكينٍ لهذا الانتماء، تدل على عمق التواشج بين البطل المنقذ (صلاح الدين)، والمكان (أرض فلسطن) حتى اتحدت الشخصية بالمكان اتحاداً عضوياً لا يذكر أحدهما إلاّ استدعى الآخر؛ ذلك أن العلاقة بين الإنسان والمكان – في أصلها- علاقة إتحاد وتمازج؛ فالمكان حين يطلق لا يشير إلى المسافة الجغرافية فحسب بقدر ما يشير إلى الإنسان المتعالق مع هذا

---

(١) انظر في دوافع الحروب الصليبية   تفصيلاً: الجنزوري، د. علية عبدالسميع: « الحروب الصليبية، المقدمات السياسية »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٩م، ص ٢٤٦-٢٥٥.

(٢) انظر مقدمة القصيدة: ديوانه « رباعيات من فلسطين »، ط(١)،(بيروت: المكتب الإسلامي، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م)، ص ١٩.

المكان، المستجيب له، المتفاعل معه، المصبوغ بلونه وملامحه[1]؛ والنص الشعري حين يشـير إلى المكان متعالقاً معه، فليس المهم في تحقيق هذا التعالق مجرد سرد الأمكنة، (وإنما الأهم- كما يقول البردوني –الإيحاء المكاني، ودلالة المكان، وما تحمل من رموز، وما تعطي الرموز من كشف فني ومستقبلي)[2]؛ وهذا النص استطاع أن يحقق هذه الإيحائية الرمزية للمكان، وارتباط الشخصية الفاعلة به شعورياً وتعبيرياً، وإن قصر عن تحقيق البراعة الفنية شعرياً.

وفي تناول آخر تجاوز تقرير الفكرة، ومباشرة الخطاب إلى آفاق من التوظيف الفـني الرائع الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر في لحمة قوية الأسر عرض (مأمون فريـز جـرار: فلسطين: ١٣٦٩هـ/١٩٤٩م-....) في قصيدته (مشاهد من عالم القهر) لتراب صـلاح الدين في أرض القدس من خلال صورة امتزاجية بين الذات والأرض جسدت عبق التـراب بمآثر البطل الفاتح على مر العصور؛ ولكي يصل الشاعر إلى هذا المعنى – الذي يمثل له متكأً فخرياً – يعبر إليه وسط هزائم الحاضر، وانتكاساته في قصيدة تتكون من ستة مقاطع تمحور مقطعها الأول حول البحث عن الإشراق في عتمة هذا الليل المظلم فالزمن زمنه، مصوراً في المقطع الثاني حالة الاضطهاد والإغتراب التي يواجهها المواطن العربي داخل وطنه، متجـاوزاً في مقطعه الثالث اضطهاد الفرد إلى تردي الوطن العربي بأكمله، حين يتأمل خارطـة هـذا الوطن فيجدها مشوهةً مكتوبةً بحروف سوداء مليئة بدمامل الحقد، وقَتل الشعوب، ممـرراً كفه في المقطعين الرابع والخامس على خريطة القدس ليجد مسجدها المبارك ما زال مشتعلاً، وصرخات المستنجدين فيه لا تجد- عبرالآفاق العربية - إلا آذاناً صماء، ليصل في تناوله إلى المقطع السادس الذي يتجول فيه عبر أزقة بيت المقدس فيقف على الرصيد التاريخي المتـألق لهذه البقعة، الممتزج ا من خلال آثار الفاروق - ﵁ - المنقوشة على صخرها، وتـراب صلاح الدين العابق في أرجائها، فتمتلئ نفسه فخراً، واعتزازاً، لكن سرعان ما تتلاشى هذه اللحظات المشرقة بعز الماضي حين يصحو الشاعر على الواقع الراهن المرير الذي تتداخل فيه بنادق المحتل مع صيحات المقهورين التي لا تجد نصيراً إلاّ الشعارات الجوفاء حيث يقول:

---

(١) انظر: الدبيسي، محمد: « المكان في الرواية السعودية، رؤىً ونماذج»، ضمن أبحاث النـدوة الأدبيـة، «الروايـة بوصفها الأكثر حضوراً»، ط(١)،(بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢٣هـ) ص ٣٥١.

(٢) البردوني، عبدالله: «من أول قصيدة إلى آخر طلقة»، دراسة في شعر الزبيري، ط(١)، (بيروت: دار الحداثة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص ٢٧٣.

....

أتجولُ عبر أزقة بيت المقْدس

أبصر فَوق البيت ملاكاً محزوناً

أتتبع آثار الفَاروق على صفَحات الصخر

وأشم تراب صلاح الدين

يبصرني جندي عبري

ويصوب نحْوي مدفَعه الهَمجي

- واإسلاماه... واإسلاماه -

يتدافعه صوت عبر الآفاق

تساقطُ ناراً فوق وجوه الدجالين.

ويمد الجسر ليعبر جيش المقْهورين

... وسمعت نِداءَ دمِ الشهداء

أشرق في عتمة هذا الليل المظلم.

واهتف: إني مسلم[(١)].

والقصيدة بهذه النهاية الإشراقية، تسير في شكل دائري يوثق العلاقة بين عتبات النص واجزائه حتى القاع الذي تستقر فيه حوافر اللحظة الشعورية، ووسط هذه الحركة الدائرية ذات الخواطر المتآخية يتداخل الماضي والحاضر مشكلاً مزيجاً واحداً، وإن كانت آلام الحاضر وأحلامه تطغى على صورة الماضي الذي يقوم بتجسيده المقطع السادس بشكل واضح؛ في حين تكاد تكون المقاطع السابقة على هذا المقطع تجسيداً للحاضر المرير بكل انتكاساته؛ ومع أن الزمن الماضي لم يشكل في مساحة القصيدة إلا جزءاً يسيراً فإن الناظر يستشعر امتداد هذا الزمن – الذي امتلأت به نفس الشاعر فخراً حيناً، وأملاً حيناً آخر- يدب في أوصال المقاطع كلها؛ حتى تلك المقاطع التي سيطرت عليها مرارة الواقع وسوادويته؛ ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى البحث عن إشراق المسلم في مطلع القصيدة وخاتمتها، فالزمن زمنه مهما

---

(١) ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ط(١)، (عمان، الأردن: دار البشيرللنشر والتوزيع، ١٤٠٣هـ ـ/١٩٨٣م)، ص٩.

اشتدت الأزمات، واحلولك الظلام؛ مما يؤكد أن (كان) و(يكون) تتـداخلان في أعمـاق النص في تواشج حميم، حتى وإن اختلفا في نسبة حضورهما على مستوى جسد القصيدة على حد رأي د. عبدالعزيز المقالح[1] انطلاقاً من كون كل منا يحمل ماضـيه علـى أكتافـه في حاضره[2].

إن هذا الارتداد إلى صورة الماضي المشرق في خضم عذابات الحاضر وإحباطاته من خلال (آثار الفاروق، وتراب صلاح الدين) تأكيد على هوية هذه الأرض المباركـة أمـام احتلال المعتدي، وهو إلى جانب ذلك لونٌ من ألوان الاغتراب الزماني الذي يمثل عـودةً إلى ماضٍ له ألقه في محاولة للبحث عن فترة زمنية أكثر إشراقاً من زمنٍ يرفضه الشاعر، ويحاول تجاوزه؛ ومثل هذا الاغتراب الزماني في العودة إلى الماضي يكثر في أوقات تعرض الأمة لغزو سياسي، أو ثقافي، أو اجتماعي، يجعل أفرادها يرفضون ذلك الغزو متمردين عليه، ومقاومين إياه باستلهام تراث الأمة؛ بوصفه نوعاً من أنواع الصمود الثقافي والوجداني، تشبثاً بالهويـة الحضارية في مواجهة الغازي المعتدي[3].

ومثل هذا الفخر بالأرض التي أنجبت صلاح الدين تجده كذلك عند (محمـد أحمـد منصور اليمن ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م-...) في قصيـدته (ها هنا تسكن الجـراح، ويسـمو الحب) [4]. وهي لا تخرج في أبعادها المضمونية عما سبقت الإشارة إليه فيما مضـى مـن نصوص.

والمتأمل في **الخواطر الفخرية السابقة** يلحظ أن الفخر بشخصية صلاح الدين عند الشعراء المعاصرين قد شمل الفخر به شخصية بطولية عظيمة فاعلـة في تـاريخ الإسـلام،

---

(١) انظر: « صدمة الحجارة »، مجلة «الناقد»، (س٢، ع١٦، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٩م) ص٤١، نقـلاً عـن: حسونة، خليل إبراهيم: « الحجر الفلسطيني الفعل والإبداع»، ط(٢)، (فلسطين: دار ابـن خلـدون للنشـر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ١٥٣.

(٢) انظر: زكريا، د. فؤاد: « الأصالة والمعاصرة، رأي جديد في مشكلة قديمة»، مجلة فصول (القاهرة: الهيئة المصـرية العامة للكتاب، مج١، ع١، اكتوبر ١٩٨٠م)، ص ٣٠.

(٣) انظر: جات، د.عاطف: « الصعلكة في الشعر العربي المعاصر »، (القاهرة: الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، ٢٠٠٣م)، ص٢٢٤.

(٤) انظر: «الأعمال الشعرية الكاملة» ط(١)،(القاهرة:دار الأمين، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ٢٣٩.

مركزين في تناولهم على دوره في رد الأعداء، وتحرير المسجد الأقصـى، وتحقيـق النصـر العظيم، والفخر بالصفات المرتبطة ـذا الدور، وهي صفات الفعل والتنفيـذ في الشخصـية الصلاحية، والتي حاول الشعراء المعاصرون التركيز عليها تحت وطأة إلحاح واقعهم المعاصر، متجاوزين النظر إلى غيرها من الصفات الذاتية، أو الخَلْقية – التي هي من غايـات المـؤرخ وليست من غايات الفنان المبدع -؛ فشخصية صلاح الدين لم تكتسب تميزها، ورصـيدها العميق في وعي الأمة إلا من خلال وصفات الفعل والممارسة التي أهلتها لهذه المكانـة دون غيرها من الصفات التي لا تحقق – في الغالب – التمايز الفعلي بين الأفراد، كما تناول الفخر شخصية صلاح الدين الفخر بالأمة الإسلامية التي أنجبت صلاح الدين فكان حلقـة مـن حلقات نضالها، وجهادها، وتأريخها ا يد، وتناول –كذلك- الفخر بالأرض التي حررهـا فانتمت إليه، وانتمى إليها، وقد تجاوز الفخر ـذه الأمور مجرد التغني، والانتشاء إلى تعميـق الاحساس بالمفارقة بين واقعين متضادين: واقع مشرف مضيء، وواقع محبط منكسر حـاول الشعراء من خلال هذا الفخر وصل الماضي بالحاضر والأمس باليوم،تجسـيداً لـردم الهـوة بينهما، ووصلاً لما انقطع من عراهما، وقد استوى الشعراء المعاصرون في احساسـهم ـذه المشاعر المفتخرة تجاه الشخصية الصلاحية على اختلاف بيئا م وتوجهـا م، ومرجعيـا م المعرفية، وعلى اختلاف بينهم في قوالب التعبير عن هذه المشاعر بين شعر بـيتي وتفعيلـي، واختلاف –كذلك - في القدرات التعبيرية الناقلة لهذه المشاعر؛ تبعاً لملكات الشعراء الطبيعية الغريزية والمكتسبة، وما تنتجه من حمولات معرفية وأدبية.

ويتعلق الاتجاه الثاني من اتجاهات الفخر بالشخصية الصـلاحية بـالفخر بمتعلقات الشخصية والمقصود ا: تلك الأدوات والوسائل التي أسهمت في صناعة النصر وتحقيق العزة كـ (سيف صلاح الدين، وجيشه، وجنده، وجواده، وصوته)؛ والتي غـدت رموزاً خالدة للاستعلاء والغلبة، والتمكين، ودحر الأعداء، استمدت قو ا مـن وظيفتـها، ومن الشخصية التي ارتبطت ا فأحسنت توظيفها، وحققت ا ما حققت؛ وهذه الأدوات حين تستدعى لا تستدعى ألفاظاً جامدة بقدر ما تثير في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة ا[(١)]، فهي متطلبات رمزية ارتبطت بالشخصية الصلاحية وتآزرت معها في

(١) انظر: أحمد، د. محمد فتوح «الرمز والرمزية»، (ط ٣)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص١٢٣.

جانب الفخر ا، وبالشخصية الموظفة لها؛ كو ا لا تأتي في الغالب في التناول الشـعري إلاّ مضافة إليها، فلا يقال: إلا (سيف صلاح الدين، وجيش صلاح الدين، وجـواد صـلاح الدين..)؛ وفي هذه الإضافة من الدلالات الشيء الكثير؛ فاستحقاق هذه الأدوات للفخـر والاعتزاز لم يأت إلاّ لكو ا أدوات لهذه الشخصية الصلاحية الموظفة لها على صعيد الفعل؛ ويبدو أن هذا التعانق بين (الشخصية الرمز: صلاح الدين)، وهذه الأدوات -التي غدت في ذا ا رموزاً جزئية– إنما هو سعيٌ في بناء صورة كلية للشخصـية الصـلاحية في إطارهـا المتكامل: في بطولتها، وذا ا، وأدوا ا.

إضافة إلى ما توحي به هذه الألفاظ من معاني جهادية، ونضالية تنـدرج في حقـل دلالي يمثل أدوات الحرب والقتال، ويحمل معادلات دلالية رمزية للتعبير عن القوة، والعزيمة، والتصميم، والصلابة[1]، ومرتبطة في سياقها الشعري الصلاحي بالجهاد، والقتال في سـبيل الدفاع عن الدين والحمى، والأرض والمقدسات، وهذا الارتباط والـتلازم يشـي بـذلك الاحساس الجمعي عند الشعراء المعاصرين عن حاجة الواقع الراهن لمثل هذه المعـاني الـتي توحي ا هذه الأدوات، وتفعيلها تفعيلاً حقيقياً كما فعل صلاح الدين، على اختلاف بينهم في منطلق هذا التفعيل، وأسلوبه، ومسماه وفقاً لاختلاف المرتكزات المعرفية التي ينطلق منها كل شاعر منهم.

الأمر الذي يمكن معه القول بأن هذه الألفاظ قد غدت في الـنص الشـعري ذات دلالات رامزة بوصفها: (تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء، تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح)[2]. (فـ(نازك الملائكة العراق: ١٣٤٢هـ/١٩٢٣م ـ)في قصيد ا: (شمس القاهرة) الـتي حيـت فيهـا القاهرة حين زار ا عام ١٩٧٣م[3] متواشجة معها وجدانياً لتراها نعسة من جمال، وروضة من نور، وموجة قرآنية متدفقة على شواطىء القرون، وغيمة ماطرة من حب مجلّل با ـد

(١) انظر في الحقول الدلالية لهذه الألفاظ على سبيل المثال: حسام الدين، كريم زكي:«التحليل الـدلالي: إجراءاتـه ومناهجه»، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ،)، ج٢، ص٧٧٩-٨٠٦.

(٢) أحمد، د.محمد فتوح: « الرمز في القصيدة الحديثه، مجلة علامات في النقد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مـج٩، جزء ٣٤، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ص ٢٦٥.

(٣) انظر مقدمة القصيدة: «الأعمال الشعرية الكاملة»، (القاهرة: ا لس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م،) ج٢، ص٣٥٣.

يبلل الصحراء المجدبة؛ فهي سيف صلاح الدين المجيد الفاعل، وهي صخرة الصمود المتألق؛ لكن هذه الجميلة الفاتنة قد أضحت مهمومة مهددة بالعدو اليهودي المحتل رمال سيناء، مؤكدة أنه عدو مآله إلى الزوال بفعل أضواء الفجر القادمة، ووثبات الحق والأرض..؛ فهو لا يعدو أن يكون سحابة صيف عابرة تمضي للفناء والتلاشي:

تحيةً يا قاهرةْ

يا عشةَ الحَمام، يا مأوى الطُيورِ الضافرةْ

يا نعسةَ الجَمالِ في **هدبِ العيون القَاترةْ**

حييت يا سيف صلاحِ الدين

يا أرق اللهيبِ، يا سهد القُلُوبِ الصابِرةْ

يا مجد هذي الأرض يا محبرةَ التاريخ يا دفَاتره[(١)]

فقد جمعت القصيدة بين صفات الرقة والوداعة والجمال – التي استأثرت بالنصيب الأكبر من الصفات في النص –وبين صفات القوة والثبات التي تجسد الصفات: (سيف صلاح الدين/ صخرة الصمود/ أرض الفدائيين)، وهذا الحشد من الصفات بشقيها الجمالي والصمودي الجهادي ينبع من جذرين: (القاهرة) بدلالتها المكانية والنفسية، و(سيف صلاح الدين) بدلالته الجهادية الرامزة للثبات، والتصدي، والصمود؛ وإذا كانت (القاهرة) قد تكررت في النص ثماني مرات سبقت بياء النداء: (يا قاهرة) في سبعٍ منها؛ فإن هذا التكرار يكشف عن سيطرة هذه اللفظة على فكرة الشاعرة وشعورها، إصراراً منها على إثبات هذه الصفة(للقاهرة): المكان، وتأكيدها لها؛ ولعله مما يلفت النظر أن الشاعرة في تحيتها للقاهرة قد وظفت صيغتين هما: (تحية يا قاهرة)، و(تحية للقاهرة)، ولكنها حين وصلت إلى وصفها بـ(سيف صلاح الدين) رمز صمود القاهرة وانتصارها أفردت للقاهرة تحية خاصة جاءت في قالب فعلي متجدد: (حييت يا سيف صلاح الدين)، وفي هذا التعبير الصياغي ما يدل على شدة الاحتفاء والاعتزاز لهذه الصفة التي تمثلتها القاهرة حين غدت (سيف صلاح الدين) بكل ما يحمله هذا السيف من إيماءات رامزة متراحبة، وأبعاد نفسية وشعورية واسعة،

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

حاولت أن تعبر عنها الشاعرة من خلال دلالة (سيف صلاح الدين)، وظلاله الايحائية، كما حاولت أن تنقل تعاطفها الشعوري مع القاهرة وتاريخها ا يد من خلال لغة وجدانية شفيفة بعثتها (القيمة الانفعالية التي تقيم العلاقة بين المرئي والرؤية الداخلية؛ فيكون تمثـل العلاقـة قيمة تعبيرية لها وقع خاص على وجدان الشاعر) [1].

وقد وفقَت الشاعرة -في هذا النص- في تحويل القيمة الانفعاليـة تجـاه القـاهرة ورصيدها التاريخي إلى قيمة تعبيرية من خلال الصور النامية المتضامة التي انتقلت فيها مـن صورة إلى أخرى وفق منطق شعوري متدفق بالحب، ممتلىء بالإعجاب والفخر والتفـاؤل، ووفق لغة وجدانية شفيفة أسهمت الحالة النفسية والعاطفية في تشكيل مفردا ا ذات الخواص الموسيقية الهامسة.

وقد يأتي الفخر بسيف صلاح الدين في سياق التساؤل عن غيابه في حاضر المسلمين اليوم، وهم في أمس الحاجة إليه ليحمي الدين، والأرض، والقيم أمام هجمات المسح والمسخ من قبل أعداء المسلمين، والتساؤل الملح عمن يخرجه من جديد ؟ ويستلهم ماضيه الفاعـل ا يد ؟؛ فهذا الشاعر (جابر قميحة) في قصيدته: (الموت ولا العار) التي بناها على سـياق حواري متخيل بين امرأة وزوجها ا اهد الذي قضى عمراً من حياته يجاهد أعـداء دينـه ووطنه في جبال أفغانستان، ثم عاد من جبهة القتال لزيارة زوجه الحامل التي تشبثت به ملحةً عليه أن يبقى في جوارها، ويترك القتال من أجل وليده القادم، ولكن الـزوج ا اهـد أبى الاستجابة لهذه المناشدات؛ مبيناً لها أن أنات الثكالى، وصيحات اليتامى لا تترك قلباً يستريح أو يخلد إلى الدعة، فما هي حجته غداً حين يلقى رسول الله ﷺ ويسأله عن سيف صـلاح رمز الجهاد، والنصر الذي أضاعه:

أين سيف ابني صلاح الدين؟

في **حطين؟**

أين جيش المؤمنين الراكعين الساجِدين؟ [2]

---

(١) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشـعر الوجـداني الحـديث في العراق»، ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية)، ص ٧٧.

(٢) ديوانه: «لجهاد الأفغان.. أغني»، (القاهرة: مكتبة وهبة، بدون تاريخ)، ص ٥٨.

ومثل هذه التساؤلات المتتابعة التي حفل ا النص وجاء ضمنها السؤال عن سـيف صلاح الدين في حطين تحيل إلى رمزية المكان المعركة؛ فحطين تمثل رمزاً بطولياً مشـرقاً في التاريخ الإسلامي، وسيف صلاح الدين لا يقل في رمزيته ودلالاته الإسلامية عن معـارك النصر الأخرى؛ الأمر الذي جعل الشاعر في نصه السابق يفرده بسؤال مستقل، يحمل كثيراً من الدلالات الشعورية والنفسية؛ ولا سيما إذا ما علم أن الخطاب الشعري المعاصر في كثير من معالجاته يعيد بعضاً من انكسارات الواقع ونكباته إلى غياب هـذا السـيف، وافتقـاد الشخصية الفاعلة، التي تحيل لغته إلى لغة الفعل والتنفيذ لا لغة الكلام والشعارات؛ وبالتـالي فهي رؤيا تحدد في وضوح ونصاعة الهدف الذي يجب أن يوظف من أجله (سيف صـلاح الدين): في اقتناص النصر، وتحرير الأرض؛ ولن يتم ذلك إلا بظهور هذا السيف، وتفعليه من خلال شخصية بطولية قيادية كشخصية صلاح الدين تمارس به الدور نفسه؛ خاصـة وأن دلالات السيف ونعوته قد ارتبطت في التوظيف اللغوي بتلك القوة المشتقة مـن صـفات البطل؛ فالسيف لحامله هو الصاحب والخليل، وله مثل عزمه ومضائه[(1)]؛ ويبـدو أن هـذه الأمور والبواعث هي التي دفعت إلى طرح التساؤلات الملحة عن هذ السيف، وعن إعـادة دوره ثانية كما في النصوص السابقة، أو عن الشخصية الحاضرة المرتقبة التي تعلـق عليهـا الآمال في بعثه من جديد كما هو في تناول الشاعر: (نائل عبدالقادر اليعقوبابي: السـودان: ١٣٨١هـ/١٩٦١م-..) في قصيدته: (يوميات محارب عائد) التي تشكلت من مـذكرات مقاتل عربي عائد من حرب يشعر فيها بالا ـزام، والذل، والمهانة من الواقع الراهن المتخاذل: واقع الشعارات الزائفة، والخنوع المستسلم الذي باع فيه البائعون الأرض، ودفعوا المـواطن العربي المهزوم للتعلق بالمنى الباهتة، والأدعية الصماء، والسير إلى الخلف بدلاً مـن النضـال الفاعل؛ الحال الذي يستلزم السؤال المستشرف عمن يخرج (سيف صلاح الدين) ليزيل بـه تراكمات الضعف والانكسار، يقول على لسان هذا المحارب وهو يسطر مذكراته اليومية:

لا تسألْ من أطْولْ

الرمح أم السيف؟

لا تسألْ من أجملْ

---

(١) انظر: عبدالبديع، د. لطفي:«ميتافيزيقا اللغة »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م»،ص٧٩.

الصدق أم الزيف؟

قلْ حقاً، وأذهب

كن منفرد المذْهب

يا أيتها الأرض القارعةُ السمراء

إنْ جاءَك فرد يزهو

من حولك كالنكْباء

وتلْعثم في استعلاءْ

« قد يأتي يوم يا أرضي

تنسلُ إليك بلا صوت»

قولي: « ما يسلُب موت من ميت

أصبحت رغيفاً

في شدقٍ محطُوبِ الأسنان

أغْفو تحت اللحم المُزرق بلا أحزان من يخرج سيف صلاح الدين؟

من يملأ هذا الشدق المتعفن بالطين؟

من يطلق فلك الله ليصطاد القُرصان(١)

من يستل الإنسان

من شدقٍ محطوبِ الأسنان ؟».(٢)

إن هذا النص يجسد تلك اللُحمة بين المقاتل العربي المدافع عن أرضه- رغم خـذلان الواقع له –وبين هذه الأرض المسلوبة التي غدت: رغيفاً محطوباً تحت الأسنان، نائمة تحـت اللحم الأزرق المتعفن لا تجد من ينقذها إلا تلك الشعارات الباهتة؛ مما دفع لهذا السـؤال: (من يخرج سيف صلاح الدين؟)، المعبر عن ومضة الأمل في إنقاذ الأرض العربية من أنياب القرصان الأزرق الذي لا يرى في هذه الأرض إلا (رغيفاً مسلوباً)؛ وفي هذا التساؤل ما فيه

---

(١) في هذه العبارة اساءة أدب مع الله عز وجل، كان الواجب على الشاعر تجنبها.

(٢) ديوانه: « تقاسيم على نغم النوى»، ط(١)، (عمان: دار اليازوري العلمية، ١٩٩٥م،)، ص١١٤-١١٥.

من بحث ملح عن منقذ؛ فالأرض المسلوبة لا تريد إخراج أي سيف، بقدر ما تريـد سـيفاً بعينه هو سيف صلاح الدين بما يمثله من حمولات بطولية، وانتصارات خالدة، وشخصـية كشخصية صلاح الدين تحقق به ما حقق، لينفذ الأرض العربية؛ (حيـث يتوقـف معـنى المضاف في هذا السياقات على طبيعة الرصيد الدلالي للمضاف إليه في الوعي الجمعـي)[1]؛ الأمر الذي يؤكد أن شخصية صلاح الدين بمتعلقا ـا الجهاديـة:(السـيف/ والصـوت/ والجيش..) حين وجدت مكا ا في مساحة النص الشعري المعاصر لم تجدها كشخصية تمثل اللحظة التاريخية التي عاشتها في الماضي وحسب، بقدر ما أصبحت رمزاً معاصراً متفـاعلاً يسقطه الخطاب الشعري على الحاضر قصداً لإضاءته من جانب، وتعريته من جانب آخر[2]. وقد برع الشاعر في حشد رموزه الجزئية على مساحة نصه الشعري لتتضافر هذه الرموز في بناء صورة كلية مشحونة بعلائق نفسية ووجدانية أسهمت في نقل التجربة الـتي تسـكنه، والتي يرغب في تصويرها والتعبير عنها، متجسدة فيما تعانيه الأرض العربية من اسـتلاب، واحتلال؛ لذلك تجده يمنح بعض الألفاظ دلالات رمزية تشحنها بطاقة جـذب مسـتمرة، تنهص بما يتسرب إلى النفس من واقع يرغب في التعبير عنه متجاوزاً مظاهرها الخارجيـة الى التأويل والتلميح[3].

وتمضي البقية الباقية من المعالجات التي تناولت (سيف صلاح الدين) علـى هـذه الوتيرة عازفة على نغم التفاخر ذا السيف الذي حقق الانتصارات، ورد الأعـداء؛ تكـاد تتوحد في رؤيتها لمكانة هذا السيف، ودوره، وفاعليته في الماضي، وتلح على حضـوره في الواقع، مع تنوع في السياقات الفخرية المعبرة عن هذه الرؤية فأحياناً تجـدها تفخـر ـذا السيف الذي كان رمزاً لحماية المسجد الأقصى كما هو عند يوسف العظـم [4]، وأحيانـاً تعمد إلى الشكوى لصلاح الدين صاحب السيف الفاعل من صدى صـوارمنا في الواقـع

---

(١) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري »، ص ٢٢٨.

(٢) انظر: حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ٢٧١.

(٣) انظر: جعفر، عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٤) انظر قصيدته: « هدية الأقصى »، ديوانه: « قناديل في عتمـة الضـحى»، ط(١)، (الأردن: مكتبـة المنـار، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ١٣.

الحاضر كما هو عند محمد راجح الأبرش[1]، ومرات أخرى يأخذها الأمل الحالم أن يوجد في مجموع الأمة الإسلامية اليوم من يلبي نداء المستغيثين على أرض فلسطين، فيعيد صورة صلاح الدين حاملاً سيفه مرة أخرى كما هو عند علي النعمي[2]، وفيصل التلاوي[3] وغيرهما.

ولا يقل الفخر بجيش صلاح الدين، وجنده عن الفخر بسيفه من حيث منطلقات الفخر، وأحاسيسه المحتشدة في نفوس الشعراء، ومن حيث الرؤية النفسية، والشعرية لهذا الجيش المظفر الذي قاده صلاح الدين فأنجز به ما أنجز من انتصارات، متمنين - في خضم إبداء هذه المشاعر المحتشدة- عودة هذا الجيش ثانية، ليفك أغلال الحاضر، ويعيد الانتصارات إلى واقع الأمة الإسلامية؛ وهذا الفخر بجيش صلاح الدين وجنده يتضام مع الفخر بسيفه شعورياً، ولكنه من حيثُ الكم جاء في مرتبة تالية له؛ والناظر المستجلي في هذا الإنتاج المعتز بجيش صلاح الدين يجد أنه قد انتظمته – تقريباً – ثلاث دوائر رئيسة:

دائرة الفخر بهذا الجيش في **إطار الفخر بأمجادنا الإسلامية**، وتاريخنا المشرق في مقابلة حالنا الراهن، وواقعنا المهين اليوم، **ودائرة الحلم والتمني** في تجاوز مرحلة القهر والذل المعاصرة، والارتداد إلى الماضي هروباً من قتامة الحاضر، والأمل في العيش فيه، ودائرة ثالثة: **تعبر فوق جسر هذا الفخر** بجيش **صلاح الدين وجنده** إلى **التساؤل عنه**، وعن غيابه، والاستنجاد به في مواجهة ما يعانيه المسجد الأقصى المبارك اليوم من اغتصاب واحتلال؛ وتكاد تتركز هذه الدوائر الثلاث في إطار: (القضية الفلسطينية)؛ هذه القضية التي

---

(١) انظر قصيدته: « دموع على القدس»، ط(١)، (عمان، الأردن: دار عمارللنشر والتوزيع، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)، ١٩٨٨م)، ص١٤.

(٢) انظر قصيدته: « من أمام بوابة البلاغ تبدأ الخطى»، ديوانه: «الرحيل إلى الأعماق»، (جدة: دار العلم، منشورات منشورات نادي جازان الأدبي، بدون تاريخ)، ص ٢٠.

(٣) انظر قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين »، ديوانه،«أوراق مسافر»، ط(١)، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨م)، ص ٦٠.

أرقت الشعراء المعاصرين، وأحدثت في أبعادها ومآسيها جرحـاً غـائراً في قلـب الأمـة الإسلامية، فاحتلت مركز الصدارة في قضاياها المعاصرة[1].

فهذا الشاعر:(إبراهيم الدامغ: السعودية:١٣٧١هـ/١٩٥١م-٠٠٠) في قصـيدته: (سماء الشرق) تمتلىء نفسه فخراً،واعتزازاً بالماضي المشرق لأمته، وبأسفاره الضخمة بالبطولة والفداء فيندفع (إلى إشعال فتيل الهمة في نفوس أبناء أمته، وبعث الروح الـتي خمـدت في أجسادهم عن طريق إثار ا.. لتعود من جديد قوية مرهوبة الجانـب، متصـدية لـبطش المستعمرين ومخططا م)[2]، مستدعياً صلاح الدين ليحدثه عن جيوشه المظفرة التي حققـت أروع الإنتصارات، موشحة ببطولة فرسا ا التي رفرفت عليها رايات العز وأكاليل النصر:

سـل التـاريخ عنـا كيـف كُنـا؟ ... وكيـف سمـا بنـا للعـز شـوق

صلاح الدين حـدثْ كيـف كانـت ... جيوشـك في بشـائرها تـدق

كـأن النصـر منهـا فهـي نصـر ... تـدفق منـه للإسـلام عتـق

ونـادى في سـماءِ الشـرق حـتى ... زهـت بالوحـدة الكُبـرى دمشـق

ولبـى في ضـفاف النيـل صـوت ... عليـه مـن رؤى الأهـرام طـوق

فَرفْـرف في ذُرى الجـوزاء رمـز ... لنـا فـي كفـه للنـور طُـرق

وقـام علـى منابرنـا أسـود ... مصاقع من بـني الهيجـاء شـدقُ[3]

ولكن هذا الحال الممتلىء بالبطولة، والنصر، والشموخ، والمتوشح بسياج الوحـدة سرعان ما ينقلب إلى حالة من الضعف، والهوان، والشتات حين تعبث يد الباغي فسـاداً في مقدرات الأمة:

فسـاد الظلـم بعـدهم وأخنـت ... يـد البـاغي علينـا وهـي رق

وعـاثَ ا رمـونُ بنـا فَسـاداً ... فلـم يشـمخ لصـدهم الُمـدق

---

(١) انظر: الوقيان، خليفة: « القضية العربية في الشعر الكويتي »، ط(١)، (الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٧٧م)، ص ص ١٠٧-١٢٩.

(٢) سيد، مفرح إدريس أحمد: « الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن علي السنوسي»، ط(١)، (مكة المكرمة: جامعة جامعة أم القرى، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص ١٤٥.

(٣) ديوانه: « شرارة الثأر »، (الرياض: دار العلوم، ١٣٩٥هـ، بدون معلومات أخرى)، ص ٩٢-٩٣.

...

بـني قَـومي أعيـ ـدوا ا ـد إنـا   على مضضٍ، وألقوا الـذل ألقـوا[1]

ومثل هذا الإلحاح في مناشدة المسلمين للعودة إلى ماضيهم الزاهي يحمل نغمة الحزن التي تحز في نفس الشاعر من هذه الفرقة، وهذا التناحر بين أبناء الأمة التي عاشـت أمجـاداً تليدة، ثم تلاشى سلطانها، وذهبت ريحها، واضمحلت أمجادها، ويحمل كذلك تطلع الشاعر ورغبته الصادقة في تجاوز أمته هذا الواقع، واستعادة مكانتها المأمولة.

والشاعر يعتمد في بناء نصه على التقابل سواءً كان التقابل الشعوري بين عـاطفتي الاعتزاز بالماضي الإسلامي ومنجـزاته الخالدة، وعاطفة الألم والانكسار لما آل إليه حـال هذه الأمة في راهنها اليوم، أم التقابل التصويري الذي أسهم في تحقيق المفارقة التي تقـوم في جوهرها على الكشف عن التباين والاختلاف بين مُثُلٍ عليا، وواقعٍ فعلي معـيش[2]، ممـا يجعلها تساعد على إبراز التناقض والتضاد بين الصورتين بشكل أكثـر وضـوحاً؛ وهـذا الأسلوب من التقابل القائم على مبدأ المفارقة قد كثر في النص الشعري الحـديث بشـكل لافت منذ الستينات، وازداد بعد هزيمة حزيران (١٣٨٧هـ/١٩٦٧م)، كرد فعل طبيعـي لمبررات الهزيمة وآثارها[3].

وكما اعتمد الشاعر على المفارقة التعبيرية فقد اتكأ كذلك على التناص مع قصـيدة شوقي:(دمشق) [4]، وهو تناص تجاوز العفوية وعدم القصد، وتسرب الغائب إلى الحاضر في

---

(١) المصدر نفسه: ص ٩٣-٩٤.

(٢) انظر: «مفهوم التهكم عند كير كجورد »،إمام، عبدالفتاح: « حوليات كلية الآداب »، (الكويـت، الرسـالة، ١٩، س ١٩٨٣م)، ص ١٤، نقلاً عن: البحراوي، د. سيد « في البحث عـن لؤلـؤة المسـتحيل »، ط(١)، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م)، ص ١٧٠.

(٣) البحراوي، د. سيد: « في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ص ١٦٩.

(٤) انظر قصيدة شوقي التي مطلعها: **سلام من صبا بردى أرق   ودمع لا يكَفْكَف يا دمشق.**

«الشوقيات»، (بيروت: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ) جـ٢، ص ٧٤-٧٧.

غيبة من الوعي إلى تناص يعتمد الوعي والقصد، ويشير إلى نص آخر تكاد تحدده تحديـداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص[1].

ويبدو أن الإعجاب بقصيدة شوقي في حماستها والاحساس بتحريضها المتوافق مـع غرض الشاعر دفع إلى هذا التناص الواعي.

وعلى هذا النهج المفتخر بجيش صلاح الدين ضمن الاعتزاز بالأمجاد الإسلامية تجـئ قصيدة (جمال فوزي: مصر ١٣٢٩هـ/١٩١٠-١٤٠٧/١٩٨٦م): (الإسـراء والمعـراج) متخذة من هذه المناسبة منطلقاً لها للتذكير بتلك الأمجاد والإشادة ا؛ مستعيدة ما قامت به جيوش صلاح الدين المظفرة من دحرٍ للغزاة الصليبيين على أرض فلسطين، وتحريرهـا، في مقابل ما تعيشه اليوم من ذلٍ ومهانة على يد اليهود[2]، ومثله في ذلك (معيض البخيتـان، السعودية: ١٣٧٠هـ/١٩٥٠م– ٠٠٠) في قصيدته: (سوق عكاظ) ذات البناء اللفظـي المعجمي التي انطلق فيها مفتخراً بالجزيرة العربية التي نمت أصل العـرب، وخرجـت مـن ربوعها جحافل الجيوش الفاتحة محققة الانتصارات العظيمة، مؤكداً فيها حمية النفس العربية، وقدر ا على الفداء والتضحية، قدرة يعرفها الأعداء، وتشهد لها مهج الأبطال على ثرى هذه الأرض، كما سطرت ذلك جيوش صلاح الدين؛ في أسلوب يرشح بحيوية الدراما، وجمالية السرد، وشفافية الرمز الموظف[3]. ومثله (صالح الجيتاوي: فلسطين: ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م-١٣٦٢هـ/١٩٤٣م-...) في قصيدته: (الوليد) التي عبر فيها عن فخره بجيش صلاح الدين، وبما حققه من تحد للذل والخنوع، في صورة ارتدادية إلى الماضي تعبر فوق جسـر الحلـم والتمني للعودة إلى تلك الأيام الخوالي المضيئة بالعز والنصر، من خلال بناء سردي حـواري بين الشاعر: (والوليد) رمز الصحوة الإسلامية؛ يتحدث فيه هذا الوليد عن نفسه مصـوراً حاله، والهم المصاحب لولادته، وما واجهه من نكال، ورفض، وكراهية، وما عاناه في واقعه من مآس وافتقاد للنصر، متألماً من حال أمته التي غابت عن مسرح الحياة، بعد أن كانـت

---

(١) انظر في أشكال التناص وأنماطه: عبدالمطلب، د.محمد: (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني »، مجلة علامات في النقد، النقد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج١، جزء ٣، شعبان، ١٤١٢هـ/مارس ١٩٩٢م)، ص٦٣.

(٢) انظر ديوانه: « الصبر والثبات»، (القاهرة: المطبعة الفنية، بدون تاريخ) ص ٥٥-٦٢.

(٣) انظر ديوانه: « الهجير»، ط(١)،(الرياض: مطابع شركة حنيف للأوفست، ١٣٩٨هـ/١٩٨٧م)، ص١٧-٢٨. ٢٨.

تحقق العدل، وتقيم الرحمة بين العالمين؛ ليجد هذا (الوليد) المضنى من حاله، والمتألم من واقعه مهرباً إلى ذكريات الماضي وصفحاته المشرقة، متمنياً العودة للعيش في ظلاله فراراً من واقعة المهزوم:

ليتني لـم أكُـن، وقَـد ألهـب الـروح سـعير، وجاـلَ العـين غَـيم
ليتني كُنـت في كنانـة خـير الخلـق سـهماً، فيصـرع الشـرك سـهم
ليـتني مـن عـزائم (هـارون) خميسـاً فيسـحق الكُفْـر عـزم
ليتني كنت في ركابِ (صـلاح الـدين) بأسـاً يغشـى الخنـوع ويطمـو
ليتني، ليـتني !! رويـدك يـا نفْـس، أنـا في فقـد نبـا بـك حلـم[1]

إن هذا الارتداد إلى الماضي، وتمني الحلول فيه –من خلال (الحلم والخيال) البصري الذي يرى فيه الإنسان ذكريات الأحداث الماضية، ويتخيل اندماجه الكامل فيها، حالماً بوقائع ذات طبيعة حية تتجاوز الحدود الممكنة للزمان والمكان[2]– ما هو إلا تعرية للواقع، ونقدٌ لاذعٌ له، وهروب إلى ماضٍ له سحره، وألقه يملأ النفس زهواً، واعتزازاً، وطرباً.

وإذا كان التكرار الأسلوبي في حقيقته الحاحٌ على جهة مهمة في العبارة الشعرية كما تقول (نازك الملائكة) [3] فإن أسلوب السؤال (أين)، وصيغة التمني (ليتني) المكررتين في النص بصورة لافتة (خمس مرات) تعبران بجلاء عن هذا النقد للواقع، والهروب الحلمي نحو الماضي، حيثُ يغدو هذا التكرار الصياغي مفتاحاً للفكرة الضاغطة على الشاعر، وجزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة، ينظم ا الشاعر كلماته، ويقيم ا جسراً عاطفياً بينه وبين ما يتمناه[4]؛ ويبدو أن هاجس الحلم الذي فرض نفسه على عالم الشاعر الداخلي إنما كان لطول احتلال الأرض، وتوالي النكبات على الأمة حتى غدا استرجاع الأرض حلماً عزيزاً

(١) ديوانه: « صدى الصحراء»، ص ٤٩.

(٢) انظر: عبدالحميد، د. شاكر: « الحلم والرمز والأسطورة »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م)، ص ٤١.

(٣) انظر: « قضايا الشعر المعاصر »، ط(٢)، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢م)، ص ٢٧٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٧٦-٢٧٧.

يبتعد عن ذاكرة الشاعر شيئاً فشيئا، ولكنه يتشبث به، ويؤمن بتحقيقه في زمن قادم؛ فجاء هذا التمني معبراً بدقة عن رؤيته وعالمه الداخلي[1].

إن مثل هذا الالحاح في التمني للعودة إلى الماضي، والعيش فيه إن دل على شيءٍ فإنما يدل على (أن للأمجاد الإسلامية وقعاً أثيراً على الشعراء، ويشتد هذا الوقع حين يشعر الشاعر بأن حاضر الأمة انحدر انحداراً شديداً؛ بحيثُ تكون الموازنة بينه وبين الماضي التليـد غـير ممكنة؛ وعلى هذا الأساس يصبح التذكير بالأمجاد العربية حلولاً في ماضٍ له سحر خـاص، وفراراً من حاضرٍ له وقعٌ مغاير عن الماضي) [2].

وإذا كان صالح الجيتاوي قد عبر عن فخره بجيش صلاح الدين، وإدانته الواقع مـن خلال التمني الحامل لأشواقه ورغائبه للعيش في الماضي فإنّ الشاعر: (هارون هاشم رشـيد: فلسطين ١٣٤٦هـ/١٩٢٧م-...) في قصيدته الطويلة: (مزامير الأرض والدم) قد عبر عن الفخر والاعتزاز بجند صلاح الدين من خلال التسآؤل المرير عن هذا الجند الـذي افتقدتـه الأمة في عصر هي أمس ما تكون بحاجة إليه؛ عصرٍ أخذت فيه مآذن القدس تنـوح نادبـة حالها، متسآئلة عن الدين، وعن العرب، وعن جند صلاح الدين فقال مصوراً هذا الحال:

...

وتنوح مآذُننا في القدسِ

في كُل فلسطين..

تنوح

وتبكي..

أين العرب؟

وأين الدين؟

وأين جنود اللهِ؟

وأين جنود صلاحِ الدين؟

---

(١) انظر: الزغبي، د. أحمد: « الشاعر الغاضب محمود درويش، دلالات اللغـة، وإشـارا ا، وإحالا ـا»، ط(١)، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ص ١٦٤، ١٦٥.

(٢) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر »، ص ١٠٢، ١٠٣.

وأين البيعةُ للموت؟

وأين.. أين المشتاقُون

للقاء الله..

ليوم الله

ليوم الدين؟ [1]

أول ما يلفت النظر في هذا التناول هو هذه الأسئلة الحائرة (التي تنثال على مساحات هذا النص لتخلق لدينا الاستثارة، والدهشة، وفضول البحث عن الأجوبة) [2]: (أين العرب؟/ أين الدين؟/ أين جنود صلاح الدين؟)، وفي هذه الأسئلة المتكررة بهذه الصورة ما يمثل مركز ثقل شعوري في رؤية الشاعر الذي يستشعر افتقاد هذه الأشياء، وانعدامها في واقعه الذي هو في أمس الحاجة إليها؛ حيث وجدالشاعر في صيغة السؤال المتكرر (أين/ست مرات) متنفساً شعورياً عميقاً يعبر به عن ألمه الحاد، وأمله المستشرف لعودة هذه الأشياء المتسآءل عنها؛ فعودة جنود صلاح الدين، وعودة المشتاقين للقاء الله كلها تعكس تطلعات الشاعر وأمانيه في عودة الجهاد الذي يحمي المقدسات، ويرفع الذل والمهانة من فوق مآذن الأقصى، وهو في الوقت ذاته نوع من الاستنجاد بجيش صلاح الدين الظافر، ولا سيما وأن جنود صلاح الدين حين تذكر فإنها تستدعي حمولات واسعة في النفس المسلمة، وتاريخاً مشرقاً من صور النضال، والنصر المؤزر على الأعداء، وصيانة الحرمات، وتحرير الأرض المقدسة في فلسطين[3]؛ ومن هنا يغدو للتكرار الاستفهامي في النص وظيفته النفسية والتعبيرية؛ فهو مداد قوي للصورة، ونبع متدفق مهمٌ أسهم في خصوبتها وثرائها[4]، ومرتكز كاشف لبؤرة شعورية متوترة في النفس المبدعة.

---

(١) ديوان: « هارون هاشم رشيد »، ط(١)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)، ص ٦٨٩.

(٢) العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٦١.

(٣) انظر في دور جيش صلاح الدين في جهاد الصليبيين تفصيلاً: الغامدي، عبدالله سعيد محمد: «صلاح الدين والصليبيون، استرداد بيت المقدس»، (مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص٩٢-١٥٣.

(٤) انظر: صبح، د. علي علي: « البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر»، (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص ٥٩.

ولم يغفل الشعراء المعاصرون كذلك الفخر بجواد صلاح الدين، وصوته – وإن كانا لم ينالا من حيث –الوفرة الكمية في النصوص –ما ناله الفخر بسيفه وجيشه – إلا أ مـ ـا كانا- وبخاصة جواده –مرتكزاً لرؤية شعرية تجاوزت مجرد الفخر إلى التوظيف الواعي العميق النابض باسقاط ملامح فكرية معاصرة على هذا الجواد، قصد تشريح الواقـ ـع، وتعريتـ ـه، وكشف علله وانكساراته، وخاصة عند الشاعرين: عبده بدوي[١]، وأحمد صـ ـالح الصـ ـالح (مسافر) [٢]، مكتفياً البحث هنا بالاشارة إليهما بوصفهما نموذجين على الفخر بجواد صلاح صلاح الدين تاركاً تناول هذين النموذجين، والوقوف على الرؤية الشعرية فيهما إلى الفصل القادم حتى يمكن الوقوف عليهما بشكل أكثر شمولية وعمقاً.

أما الفخر بصوت صلاح الدين فتقف عليه في قصيدة (أحمد فرح عقيلان فلسطين: ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م ـ ١٤١٧هـ/١٩٩٧م): (عيد اللاجىء) التي تساءل فيهـ ـا بمـ ـرارة: كيف يمكن أن يكون العيد عيداً وفلسطين ترسف في قيودها مجللة بالسواد مضرجة بالدماء من قبل يهود الذل والهوان الذين دنسوا الحمى، واستباحوا جماجم الأجداد ؟ فالعيد الحقيقي في نظر الشاعر هو: ذلك العيد الذي تسترد فيه المقدسات من براثن اليهود، وترتـ ـوي فيـ ـه الأرض من دماء الشهداء، وحتى يأتي ذلك اليوم فلن يكون للفرح والسرور مكان في نفس الشاعر، وبين هذه الحال، وهذا الأمل المتراءى للشاعر انعطف مستنهضاً النفوس للدفع ا إلى تحقيق هذا الأمل من خلال تذكيرهم بصوت صلاح الدين وهو يزمجر فوق ربى حطين، ليبقى صوته صرخة مدوية ممتدة من جماجم الأجداد تنعى تخاذل الأحفاد وتقاعسهم:

أي عيـ ـد، وقـ ـد تكلّـ ـت بـ ـلادي	**وفلسـ ـطين في ثيـ ـابِ الحـ ـداد ؟**
أي عيـ ـد وألـ ـف ألـ ـف شـ ـرِيد	**فـ ـي خيـ ـامٍ منصـ ـوبة بالسـ ـواد**
أي عيـ ـد وطغمـ ـةُ الـ ـذل تـ ـاهوا	**واسـ ـتباحوا جمـ ـاجِم الأجـ ـداد**
يا أخا المجـ ـد إن صـ ـوت صـ ـلاحٍ	**فـ ـوق حطّـ ـين مـ ـا يـ ـزالُ ينـ ـادي**

---

(١) انظر: قصيدته: «الأقمار والموت في بيروت »، « الأعمال الشعرية الكاملة »، (القاهرة: الهيئة المصـ ـرية العامـ ـة للكتاب، ١٩٩٩م)، ج ٢، ص ١٧٩-١٨٣.

(٢) انظر قصيدته: « أحزان النخيل في أسوان » ديوانه: « انتفضي أيتها المليحة»، ط(١) (الرياض: دار العلوم للطباعة للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ٥٧-٦٣.

صرخت في الـذرى جمـاجِم أجـدا   دك تنعـــى رجولَـــةَ الأحفَـــاد[١]

ويتصل الفخر بمتعلقات الشخصية الصلاحية بالفخر بأحفاد صلاح الـدين الـذين كانوا امتداداً له، فاكتسبوا من هذا الانتساب إليه العز وا د حين اقتفوا جه في الجهـاد، وساروا على دربه في تحرير الأرض من الاحتلال؛ فصدى كتائبه الظافرة لا زالت تسـري بآذا م إباءً، وعزةً، وعنفواناً؛ فاستحقوا التقدير لانتسا م إلى صلاح الـدين، وانتسـاب صلاح الدين إليهم، فهذا الشـاعر: (عبـدالرحمن بـن صـالح العشـماوي: السـعودية ١٩٥٦/١٣٧٥م-..) في قصيدته: (صرخة من أحفاد صلاح الدين) يفخر بأحفاد صـلاح الدين في كردستان، ويعرض مأساة ذلك الشعب الذي تعرض لشتى مآسي التقتيل والتشريد والتهجير[٢]، والمسلمون يصمون آذا م عن نداءات استغاثا م؛ وهم ذا التخاذل المطبق قد قد خانوا صلاح الدين في أحفاده، فلم يرعوا له قربى، ولم يحفظوا له ذمة:

أنا بيـنكم شـعب دمـي ممطـولُ   أصـغي وألسِـنةُ الرصـاصِ تقُـولُ
أنـا بيـنكم أصـلى بنـار قَـذَائف   وتصـاغُ قصـةُ حسـرتي وتطُـولُ
أنـا بيـنكم شـعب يقَسـم جهـرةً   والشـمس في كبـد السـماءِ تجُـولُ

...

أو ما تـرون القَـوم يـدفَع بعضـهم   بعضـاً إلى فقاتـلٌ، وقَتيـلُ؟
خـانوا صـلاح الـدين في أحفَـاده   فـأعزهم للغاصـبين عميـلُ
يـا قَومنـا إنـا نـرى جزارنـا   وعليـه مـن إغضـائكم إكليـلُ[٣]

لينعطف بعد هذا إلى تاريخ هذا الشعب المسلم المنتمي إلى صلاح الدين بما يحملـه صلاح الدين في وعي الأمة من تأريخ مشرق، وجهاد عظيم، مستعيداً جهـاده، ودوره في الدفاع عن كيان الأمة الإسلامية في مقابل التخاذل الذي يلاقيه أحفاده اليوم:

يا من صـلاح الـدين مـنكم لم أزلْ   أرنـو إليـه وسـيفُه مسـلولُ

---

(١) «الأعمال الكاملة »، (الرياض: بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، بدون معلومات أخرى)، ص٣٨.

(٢) انظر فيما تعرض له الشعب الكردي من محن، وظلم، ومؤامرات على سبيل المثال:العويمر،أحمد: «أحفاد صـلاح صلاح الدين بين مؤامرات الأعداء وخذلان الأصدقاء »، مجلة البيان، (لندن: المنتـدى الإسـلامي، ع ٧٦، ذو الحجة، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م) ص ٧٥ وما بعدها.

(٣) «مجلة البيان»، (لندن:ع ٥٢، ذو الحجة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ٥١.

.....

ما زلت أبصره يناجي ربه … والنجم غَافٍ، والهلالُ كليلُ

يدعو وقَائم سيفه معشوشب … "قدس"، ويفرح باللقاء "خليلُ"

يدعو فيفْتح كل بابٍ مقْفَلٍ … ويصك سمع الغافلين صهيلُ

ما زلت أبصره، فأبصر أمتي … في عصرنا، وإزارها محلولُ

فأكاد أخرج من ثيابِ عزيمتي … وينالني بعد الثبات نكُول

صبراً أخا الإسلام إن نهارنا … آت يصولُ بنوره، ويجولُ

الله مولانا، ومولاكم وفي … كنف المهيمن نصرنا المأمولُ[1]

والشاعر إذا كان قد أبدع في تجسيد مأساة هذا الشعب المسلم: (أحفاد صلاح الدين) فقد أبدع كذلك في تصوير عمق هذا الانتماء العريق بين الشعب الكردي (المتناسى) وبين صلاح الدين الأيوبي من خلال استحضاره صورة صلاح الدين، وجهاده، ودوره، وما قام به تجاه هذه الأمة الغافلة المتخاذلة عن نصرة أحفاده؛ ومثل هذا الاستحضار لتاريخ الشخصية الصلاحية ودورها وهي تتراءى أمام عيني الشاعر: (تكسر الصليب/ وتحرر الأقصى/ وتسل سيف الجهاد..) ينبع من الاعتراف والتقدير لها، ولما قامت به من أدوار عظيمة، وفي الوقت ذاته يحمل فيضاً من الأسى والحزن لما يلاقيه أحفاد صلاح اليوم من تجاهل ونسيان من قبل الأمة التي بذل لها، وضحى من أجلها بكل تلك الجهود، وبين هذين الموقفين المتباينين من المرارة الفارقة ما بينهما.

إن المفاخر التي نالها هؤلاء الأحفاد، والرصيد التاريخي الذي نالوه إنما كان بانتسا م إلى صلاح الدين، وكونه منهم؛ وهذا الانتماء العميق بين صلاح الدين وأحفاده –في نظر الشاعر– هو أهم رابط يربط أحفاده بأمتهم الإسلامية، ويدعوها إلى الوقوف معهم في محنتهم الحاضرة.

وقد تناول موضوعه تناولاً ذهنياً وشعورياً بعاطفة ذات ذوب نفسي عميق صبغت الألفاظ ذه الحرارة الشعورية المتظافرة مع الصور البيانية، واللغة الإيحائية المعبرة (فالعشماوي استطاع أن يندمج مع التجربة، ويتفاعل معها، ويهبها من عاطفته، وذاته

---

(١) المصدر نفسه: ص٥٣.

الشيء الذي جعلنا نشاركه الحنين إلى الماضي المشرق للأمة الإسلامية)[1] عبر استحضاره لصورة صلاح الدين وجهاده ومشاركته –كذلك- مشاعر الحزن والألم من التجاهل والخذلان الذي ناله أحفاده بعد ذلك؛ لتتواشج هذه العاطفة، والتشكيلات الأسلوبية المتنوعة التي حفل بها النص في إحداث التأثير الوجداني، عبر الصور الإيحائية المتكئة على التشخيص، والتجسيد، وتبادل المدركات، واللغة ذات العلائق الدلالية، وحركة الأفعال التي جنح إليها الشاعر، وتوظيف طبيعتها الاشتقاقية لخدمة التشكيل اللغوي في النص، والمراوحة بين صيغة الماضي:(كسر/حرر/ عاش...)الذي استعمله الشاعر لكشف مزيد من تفاصيل الحدث وبين صيغة المضارع:(أرنو/ يدعو/ يفتح/ ينتشي/ يفرح...) التي استحضر به الأحداث، وأبرزها نابضة بالحيوية والحركة.

في الحين الذي أتى فيه الفخر بأحفاد صلاح الدين عند (محمد أحمد منصور) في قصيدته (العيد في ظل الوحدة) ضمن سياق الحديث عن الحرب العراقية الإيرانية، حيث عرض لموقف الغرب المتآمر من هذه الحرب [2]، مصوراً التخاذل العربي عن نصرة العراق نتيجة للانتكاسات العربية، متوجهاً إلى شعب العراق طالباً منهم ألا يستنجدوا بمجلس الأمن المشلول ففي أبناء الرافدين ألف صلاح منقذ يترسم خطا صلاح الدين، ويحقق انجازاته:

سألوني عن مجلس الأمن ماذا	**مجلس الأمن قد غدا مشلولا**
حينما مال بوش مالت كراسيه	**وإنْ ظل وافقاً أن يميلا**
لا تنادوا صلاح يوماً	**ولا تدعوا المثنى، أو جعفراً، أو عقيلا**
إن في الرافدين ألف صلاحٍ	**وبديلاً إذا أردتم بديلا**[3]

وإذا كان عبدالرحمن العشماوي قد افتخر بأحفاد صلاح الدين في كردستان من خلال تصوير مأساتهم، واستنجادهم بأمتهم المتخاذلة عنهم، ومحمد منصور قد افتخر بأبناء الرافدين في قدرتهم على إنجاب ألف صلاح جديد؛ فإن (محمد حسن فقي) قد اتجه في فخره بأحفاد صلاح الدين إلى منحى آخر في قصيدته: (صحوة العملاق) هذا المنحى يمكن أن

---

(١) الشبيلي، محمد عبده: «الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الحديث»، ط(١)، (الرياض: المهرجان الوطني للتراث للتراث والثقافة، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، ص ١٥٩.

(٢) انظر: « الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٣٣٩.

(٣) المصدر نفسه: ص ٣٣٩، ٣٤٠.

يطلق عليه الفخر العكسي: المتجاوز الصورة التي يكون فيها صلاح الدين مركز الفخر، وأحفاده تبعٌ له في هذا؛ إلى صورة يغدو صلاح الدين هو الذي يفتخر بأحفاده الذين ساروا على نهجه الجهادي، وأدوا دوره البطولي حين واجهوا الأعداء، وحققوا الانتصارات المشرفة في سيناء، والجولان، وفلسطين؛ فهم الذين سيخرجون الصهاينة من أرض القدس؛ ولعل الهدف من هذا الفخر العكسي يتمثل في توليد الاحساس بعظم ما قام به هؤلاء الأحفاد من بطولات وتضحيات حتى إن صلاح الدين –بزخمه التاريخي– يفخر بهم؛ وفي هذا تأكيد على امتداد حبل التضحيات في هذه الأمة، وأنها كانت وما زالت قادرة على إنجاب عظماء الرجال الذين يصنعون التاريخ، إضافة إلى ما في هذا الفخر العكسي من استنهاض الهمم، وبعث الأمل في الحاضر؛ ثقة في الأمة العربية والإسلامية، وفي طاقتها، وقدرتها على تجاوز المحن، رغم وقعها الشديد، وضغطها القوي والمزمن، ومحاولة للخروج من أسر العيش في الماضي، والاكتفاء بالتغني بأمجاده إلى ما يلمع في الحاضر من إشراقات، وما تمارس فيه من بطولات تتجاوز مجرد الاستشراف والأمل إلى الفعل الجاد لاسترداد الحقوق المغصوبة المسلوبة.

وقد بدأ (الفقي) قصيدته: (صحوة العملاق) التي يفخر فيها بأحفاد صلاح – وفق هذا الأسلوب العكسي –بالثناء على أمته الإسلامية التي نهضت من جديد، وواجهت أعداءها، مؤكداً على أهمية الوحدة الشعورية التي تعيشها الأمة ضد عدوها المشترك (اليهود)، مخاطباً أمته حاضاً لها على الحفاظ على هذه الوحدة، وتعزيزها، مبيناً أن طريق العزة لا يكون إلاّ بالإيمان الصادق، والجهاد المستمر، مفتخراً ببطولات أبناء أمته في الجولان، وسيناء التي أعادت لأمتنا شرفها المسلوب، وعزتها المفقودة؛ فهي بطولات تستحق الفخر حتى إن صلاح الدين في قبره قد ملأه الفخر والاعتزاز بما صنع أحفاده، فهم أمله المنتظر في أن يقوموا بمثل ما قام به، ليطهروا أرض فلسطين من براثن اليهود، واحتلالهم الآثم لها حيث قال:

إن صلاح الدين في قَبره ... يرنو إلى أحفَاده باعتزاز
يرنوا إليهم يوم غُفْرانكم ... لأنه أصبح يوم الجناز
ملأتم الدنيا بأوهامكم ... بأنكم سادةٌ يوم البراز

حتى إذا مـا الحـرب جـدت بكـم لم تثبتـوا للثـأر، أو للجـراز[1]

ويبدو أن النبرة المنطقية الذهنية التي عرف ا (الفقي) في كثير من موضوعاته الـتي عالجها نتيجة لتأمله المفرط ونفسه القلقة المتشائمة، وانعزاله الاجتماعي والنفسي، وتبرمه من واقعه[2] – هي النبرة التي صبغت لغة هذه الأبيات فجاءت أقرب ما تكـون إلى الذهنيـة الجافة، ذات الصبغة التوصيلية بخلاف اللغة الوجدانية الموحية التي هي أقدر ما تكون علـى إثراء النص، وتقريبه إلى وجدان المتلقي.

ومثل هذا الفخر بأحفاد صلاح الدين تجده –كذلك- عند زاهـر بـن عـواض الألمعي[3]، وحسن عبدالله الشرفي[4].

وحين يتملىء الناظر في الإنتاج الشعري الذي عرض للفخر بأحفاد صلاح الـدين يجده قد تجاوز النظرة العرقية الضيقة التي تحصر أحفاد صلاح الدين في أبناء جلدتـه مـن (الأكراد) إلى النظرة الكُلية التي ترى كلّ أبناء الأمة الإسلامية أحفاداً لصلاح الدين ينتسبون إليه، وينتسب إليهم، ويرثون مجده، ويفخر هو بأفعالهم المشرقة؛ وما جاء من فخر بالشعب الكردي وأبناء الرافدين عند العشماوي والمنصور فإنما جاء بوصفهم جزءاً من أبناء الأمـة، وتخصيص الحديث عنهم جاء لتصوير مأسا م، وما يعانونه في واقعهم من محن، وآلام – مع قر م من صلاح الدين –لا بوصف الحديث عنهم تكريساً للتوجه العرقي – على الأقـل– عند الشعراء الذين أمكن الوقوف على نتاجهم في هذا الموضوع–؛ فالشاعران اللذان تناولا هذا الجانب لا يربطهما بأحفاد صلاح الدين في كردستان العراق غير رابطة الإسلام، بعيداً عن أي انتماء عرقي، إضافة إلى أن المعرفة التي صاغا فيها معالجتهما المفتخرة بأحفاد صلاح

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ج ١،ص ٣٤٩.

(٢) انظر: الهويمل، د. حسن بن فهد: « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ط(١)، (الرياض: المهرجان المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ٤٠٦. وانظر: «اتجاهات شعر القلـق في الشـعر السعودي الحديث: الحامد، د. عبدالله: « الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية»، ط(١)، (الرياض: مطابع الفرزدق، منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ص٣١٦ وما بعدها.

(٣) انظر قصيدته: « أمة ا لجهاد»، ديوانه: « نزيف الشهداء»، ص ١٤٤، ١٤٥.

(٤) انظر قصيدته: « من قصيدة السيف»، ديوانه: « سهيل وأحزان الجنتين »، ط(١)، (دمشق: مطبعـة عكرمـة، ١٩٨٥م)، ص ٢٦.

الدين معرفة إسلامية تكرس وحدة الأمة في شمول توجهها، وعمق انتمائها؛ وهذه النظرة إلى صلاح الدين على أنه بطل عربي إسلامي تكاد تكون نظرة مشتركة عند جميـع الشـعراء المعاصرين، حتى عند الشعراء أصحاب التوجه القومي؛ لتغدو شخصية صلاح الدين شخصية بطولية عربية إسلامية حققت للعروبة والإسلام من الإنجازات والانتصارات ما حققت فتغنى ا كل الشعراء العرب المعاصرين على اختلاف توجها م، ومنازعهم الفكرية.

ويأتي **الاتجاه الثالث من اتجاهات الفخر بالشخصية الصلاحية** متعلقاً بالفخر بذكرى صلاح الدين التي لا تقل في وهجها، وعمق ملامستها للوجـدان العـربي عـن شخصيته وصفاته؛ مما دفع إلى الفخر والاحتفاء ا، وتوظيفها وسيلة لاستنهاض الأمـة في لحظات الانكفاء والانكسار؛ لتحتمي بتلك الذكرى، وتعيد تفعيلها بكل ما تحمله من قيم: (الجهاد/ والثبات/ والعزة/ ومواجهة الضيم والظلم)؛ مما يؤكد أن العودة للتراث في الخطاب الشعري إنما هو نوع من الاحتماء أمام النكبات التي تحاول طمـس الهويـة، وتـذويب الشخصية فللتراث حضوره الفاعل، والقوي في الوجدان الجمعي، ولا سـيما في أوقـات النكبات والانكسارات والهزائم، وهو حين يحضر في الخطاب الشعري فإنّما يتوسل بـه إلى الأمة؛ لكونه من أكثر الوسائل تأثيراً عليها [1]؛وهذا الفخر بذكرى صلاح الدين تجـده في قصيدة: (القدس قبلة المسـلمين الأولى) للشـاعر: (أحمـد محمـد الشـامي: الـيمن: ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م-....) الذي وجد في ذكرى صلاح الدين بكل حمولا ـا البطوليـة المتوهجة مجالاً للفخر والتحفيز للأمة المسلمة للوقوف أمام مشروع الصلح مع اليهود الـذي يرفضه الشاعر، ويرى فيه مشروعاً للمهانة والذل، مترسماً في بنائه الشعري خطـى شـعراء مدرسة الإحياء في بيانية اللغة، وقوة اللفظة، وجزالة العبارة؛ - انطلاقاً من كون اللغة عنـد أتباع هذه المدرسة مطلباً جمالياً في حد ذاته[2] –، متناصاً مع شوقي[3] وأبي تمام[4] مستثمراً

---

(١) انظر: زايد، د.علي عشري: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص١٠.

(٢) انظر: وادي، د. طه: «شعر شوقي الغنائي والمسرحي »، ط(٣)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٥م)، ص١٤٠.

(٣) انظر الأبيات: ٨، ١٢، ١٣، وانظر: إشارات الشاعر إلى بعض شعر شوقي التي ضـمنها قصـيدته: « ديـوان الشامي، الأعمال الكاملة »، ط (٢)، (جدة: عبدالمقصود محمد سعيد خوجه، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، هـامش (١)، ج٣، ص ١٢٢٦.

(٤) انظر: البيت ٢٢:المصدر نفسه: ج٣، ص ١٢٢٧.

مستثمراً طاقات هذا التناص المتعددة التي يأتي في مقدمتها توثيق الدلالة، وتأكيد الموقـف، وترسيخ المعنى حيث يقول:

بني العروبة هبـوا مـن مضـاجعكم	**واخشوا إذا ما غَفَلْتم سـوءَ منقلَـبِ**
لا تتركُوا القُدس للأغْرابِ والتمسـوا	**نصر العروبـة في التوحيـد والغلَـبِ**
يا قَومِ ذكْرى "صلاح الدين" ما برحت	**في أرض "حطين" تغلي بالدمِ السـرِبِ**
إذا تناجـت بعـدلٍ فهـو مطلبنـا	**وإنْ تنادت بسلمِ الـذلِ لم نجِـبِ**(1)

ومثل هذا الفخر بذكرى صلاح الدين ذه الروح المنتشية المعتزة ـذه الـذكرى والموظفة مضامينها، وأبعادها، وحمولا ا في حفز الهمم في لمواجهة الأعداء تجده كذلك عند: محمد حسن فقي(2)، وزاهر بن عواض الألمعي(3)، وعبدالهادي حرب(4)، وحسن بن عبدالله القرشي(5)، وعبدالرحمن بن صالح العشماوي(6) وغيرهم.

أما الشاعر: (محمود حسن إسماعيل: مصر: ١٣٢٥هـ ـ/١٩٠٧م- ١٣٩٧هـ ـ/ ١٩٩٧م) فقد امتلأت نفسه فخراً وانتشاءً بدنيا صلاح الدين التي استحضرها بكل زهـو، وإباء في قصيدته: (وجئت أصلي)؛ التي أنشدها تعاطفاً مع المسجد الأقصى حـين تعـرض للحريق الآثم عام (١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)؛ فلكي يصور فداحة هذه الجريمة النكراء، وشـدة غضبه منها، وإصراره على الثأر ممن فعلها، رسم لوحة متخيلة صور نفسه فيها راحـلاً إلى المسجد الأقصى لأداء الصلاة فيه، رغم شدة العوائق، واحتراق الدروب، وكثرة الشياطين، لكنه تخطى كل تلك السدود مصراً على الصلاة التي تعيد إليه نفسه الممزقة المتباعـدة عـن

---

(1) نفسه: ج٣، ص ١٢٢٧، ١٢٢٨.

(2) انظر قصيدته: « الإسلام أولاً»: «الأعمال الكاملة»، ج١، ص ٥٤، ٥٥.

(3) انظرقصيدته: « فارس من فلسطين»، ديوانه: « نزيف الشهداء » ص ١٠١-١٠٥.

(4) انظر قصيدته: «وداع»، ديوانه: « باقة البنفسج»، ط(1)، (منشورات نادي أ ا الأدبي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م)، ص ٩٩-١٠٢.

(5) انظر قصيدته: « وعد بلفور»، «ديوانه» ج٢، ص ٤٩٩، ٥٠٠.

(6) انظر قصيدته: « صرخة مرصعة بالأحلام»، ديوانه: « إلى أمتي »، ط(2). (الرياض: مطابع النهضة، ١٤٠٠هـ) ١٤٠٠هـ) ص ٤٠.

ذات الله في شيء من الوله، والتجرد، والشوق النفسي العـارم إلى أولى القبلـتين، وبيـت الضياء، وموطن القداسة، حاملاً معه في صلاته: صوت الأذان الغائب، وهتاف التكبير، ولذة الركوع والسجود، وليلة المعراج بأنوارها المتلألئة في أرجاء هذه البقعة، وحـروف الهـدى القرآني التي أخذت تستجير، وتلعن من مس قداسة هذا المكان الطاهر، مستحضراً معه زخم هذا المكان، وتاريخه المضيء المتمثل في خطوات الفاروق ودنيا صلاح الدين المزمجرة إبـاءً، وعزة، وما أن وصل بكل هذا الحمولات العبادية، والإسلامية، والتاريخية إلى هـذا المكـان لأداء الصلاة حتى وجد المكان غير المكان فقد تغيرت معالمه، وانطمست أنواره:

وجِئْت أصلي

... ورغم اندلاع الدجى كالبراكين حولي

ورغْم الأعاصير ترمي خطاها بسفْحي وجرحي

وساحات هولي

... أتيت أصلي

وجاء بجنبي صوت الأذان

مع الصمت يصرخ: أين الأذان ؟

وجاءت بكفي تكبيرتان

هما رحمةُ اللهِ في كل آن..

وجاءَت معي ركْعتان، وجاءَت معي سجدتان

وإيحاءاتان إلى اللهِ مشدودتان

يجفْنين للنور فَوق المعارج تستطلعان

....

وجاءَت حروف الهُدى تستجير

وتلْعن من مس قُدس البِناء!

.. وجاءت خطا «عمر»

والوجود على سيفها مستطيلُ المضاء

...وجاءت تزمجِر دنيا «صلاح»

وتعصف مشدوهةً في إباء

...

أتينا جميعاً نصلي...

وما كاد يفْتح للنورباب

ويومض للخطْو حزنُ التراب

وقفْنا وكادت خطوانا تشل باعتابه!

وكادت رؤانا تغل على بابه

وكدنا نحس...

بأنا بأرضٍ ضللنا إليها طَريق الصلاة[1].

إن المسجد الأقصى المبارك الذي حفر وجوده في أعماق كل مسلم حين أصابه مـا أصابه من حرق وتدنيس يهودي قد غدا ذلك جرحاً نازفاً في كل وجدان مسلم يستشـعر عظمة هذا المكان، وقداسته؛ لذا تجد التناول الشعري – في هذه القصيدة- يتساوق مع رفعة هذا المكان وجلالته، ويتفاعل معه تفاعلاً شعورياً عميقاً، عارضاً صورة مأساته بعد أن دنسه المحتل الغاصب بعبثه، ورجسه؛ والخطاب الشعري – وإن كان بعد نكسة حزيران- قد علته نبرة الحزن، وانطبع بطابع الإحباط، وفتور الهمة بعض الشي إلا أنه بعد فترة من النكسة قد صار أكثر واقعية؛ حيث توجه الشعراء نحو استنهاض الهمم، ومواصلة السير نحـو النضـال لتحرير الأرض المغتصبة [2]، وهذه القصيدة جاءت ضمن ديوان الشاعر: (صلاة ورفـض) الذي أصدره بعد النكسة – وما تبعها من أعمال إجرامية. وقد تغذى احساسه بوقع الهزيمة؛ مما أشعل في نفسه الغضب، واشعل في غضبه الانتقام للمقدسات، فبدأ في معالجـات هـذا الديوان ثائراً غاضباً، ينكر الهزيمة، ويرفضها، ويهتف للثأر، والانتصار للكبريـاء الجريحـة، محاولاً أن يستنبت الزهور في صباح الأمل، مستنهضاً النفس العربية لتستعيد ثقتها، وتصـل

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ط(١)، (الكويت: دار سعاد الصـباح، ١٩٩٣م)، ج٣، ص١٥٦٩، ص١٥٧٢، ١٥٧٣، ص ١٥٧٤.

(٢) انظر: ا الي، طارق عبدالقادر: « الهم القومي في القصيدة الأردنية المعاصرة مـن ١٩٦٧م-١٩٩١م)، ضـمن أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس: « الشعر في الأردن، وموقعه من حركة الشعر العربي»، ص ١١٨.

حاضرها بماضيها[1]، وهذا الرفض والاستنهاض للعزائم للأخذ بالثأر جسده الشاعر في النص من خلال بعدين:

البعد اللغوي الصياغي، بوصف اللغة في العمل الأدبي: (ليست وسيلة لأداء شـيء ما؛ بمقدار ما هي غاية في حد ذا ا) [2]، وذلك من خلال جمل الإصرار، والاستنهاض الـتي امتلأ ا النص من مثل: (سنمضي لمحرا ا/ فهيأ إلى الثأر/ سيزحف بالثأر) [3]،ومن خـلال الصور البيانية الإيحائية ذات المنـزع الوجداني؛ التي برع في صياغتها وتشكيلها، ونقل ـ ا معاناته النفسية في رحلته إلى هذا المكان المقدس التي: (اندع الدجى- في طريقها – ظلامـاً كالبراكين/ ورمت الأعاصير خطاها جراحاً في طريقه/ واحترقت الدروب/ و بت الخطوب حبات قلبه ورجله..) [4]، كما جسد ا حالة هذا المكان الذي استحالت قداسته ومعالمـه الروحية إلى خراب ودمار (تجسدت فيه الصلاة بقايا من الشر ترقص فوق الحريق/ وغـدا الأذان شياطين لغو اتر إثماً وزوراً/ مصلاه يحاصره الفسوق والخنا/ منابره مخنوقة/ وصخرة الحق فيه استحالت ناراً تشديد النور من أعماق الليل) [5].

إن لمثل هذا الصورة في تدفقها، وتتابع خيطها وإيحائيتها في النص – لها قـدر ا في الوصول إلى نفس المتلقي، وفاعليتها في إثارة وجدانة، وتحريضه؛ كو ـا تخاطـب الحـس والوجدان، وتصل إلى النفس من منافذ شتى يكون فيها الذهن منفذاً من منافذها الكـثيرة لا منفذها الوحيد؛ هادفة من هذا التغلغل النفسي إلى إثارة الانفعالات الوجدانيـة، وإجاشـة النفس الإنسانية، وتغذيتها بكل ما وراء هذه الصور مـن مكابـدات، وأحـوال، وآلام، وإيماءات[6].

---

(١) انظر: هدية، د. محمد علي: « شعر محمود حسن إسماعيل، دراسة فنية »، (القاهرة: المطبعة الفنية، بدون تاريخ)، ص ١٧٧، ٢٣٤.

(٢) ربيعي، د. محمود: « قراءة الشعر»، (القاهرة: دار غريب للطباعة، والنشر، والتوزيع، بدون تاريخ)، ص١٦٠.

(٣) انظر: القصيدة: ج٣، ص ١٥٧٥، ١٥٧٦.

(٤) انظر: القصيدة: ج٣ ص ١٥٦٩.

(٥) انظر القصيدة: ج ٣ ص ١٧٥٤، ١٥٧٥.

(٦) انظر: دهمان، د. أحمد علي: « الصورة البلاغية عند عبدالقاهر، منهجاً وتطبيقاً » ط(٢)، (دمشق: منشـورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م)، ص١٦٦.

أضف إلى ذلك ما أسهمت به (الجمل الصلاتية) في النص: (وجئت أصلي)، (أتيت أصلي)، (أيتنا جمعياً نصلي)، (فهيا نصلي)؛ والتي أضحت كأ ا تيمة لازمة لكل مقطع من التعبير عن الاصرار، والعزيمة، والاستنهاض، وإظهار مواقف الرفض من خلال الربط بين قداسة هذا المكان وبين الصلاة فيه، والاصرار على أدائه – رغم كل ما تعرض له من عوائق وسدود-؛ فهو ربط بين أمرين روحيين: (الصلاة/ وحب المسجد الأقصى وإجلال قداسته)؛ إذ تشكل دافعية الصلاة فيه باعثاً من أقوى البواعث الروحية التي تملأ نفس كل مسلم للتشوق له، والدفاع عنه، وتحريره، وأخذ الثأر ممن أحال قداسته إلى خراب وحريق.

أما البعد الآخر الذي تجسد فيه التعبير عن الاستنهاض والرفض فيمثل: في تلك الحمولات الروحية، والتاريخية التي انبعثت من هذا المكان ولامست جنباته كـ (الأذان/ والتكبير/ والركوع/ والسجود/ والخشوع/ والإسراء والمعراج/ والأنبياء/ والبراق/ وخطا عمر الفاروق/ ودنيا صلاح الدين المشدوهة إباءً...) قد تمازجت هذه الحمولات لتبرز قداسة هذا المكان، وعمقه التاريخي، وارتباط النفس المسلمة به، وتشوقها إليه وإصرارها للدفاع عنه، وقد نجح الشاعر في إبراز صورتين مختلفتين في تعبيره الشعري: صورة الماضي المشرق (للمسجد الأقصى) التي ملأت نفسه ألقاً، وعزة، وصورة الراهن المؤلم التي ملأت نفسه ألماً، وحزناً؛ لتبرز المفارقة التصورية بين زمنين متحاقبين، ورؤيتين حضاريتين إحداهما من القوة بمكان، والأخرى من الضعف بمكان، وداخل هذه المفارقة الرئيسة تقوم مفارقات صغيرة تعمق من فداحتها[1].

ومن هنا يغدو النص في بنيته الفكرية والنفسية رحلة إلى المكان، رحلة عاطفية وروحية لا تكتفي بالوقوف على السطح؛ بل تتماهى فيه، وتذوب في أرجائه متدثرة بكل الحمولات العبادية، والتاريخية للتعبير عن هذا التمازج، والتماهي؛ فـ (التيار الروحي يسري في النص، ويعبر مختلف الدروب والمسارب في تكوين شخصية المكان المقدس، وقد كانت

(١) انظر: المغربي،حافظ محمد جمال الدين: «شعرية المكان والزمان » مجلة علامات في النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة،مج ١٣، جزء ٥٢، ١٤٢٥هـ)، ص ٨٨.

فكرة الارتواء هي الفكرة ذات السلطة الفنية في تشكيل المعاني، وتحريك الأشياء)[1]. ويأخذ الفخر بدنيا صلاح الدين وأيامه هذا المنحى المضموني المنتشئ ا المباهي باسترجاع صورها، الموظف لأبعادها، وحمولا ا في الاستنهاض والتحفيز نحو تحقيـق النصـر عنـد إسماعيـل السماعيل[2]، وفوزي العنتيل[3] وغيرهما.

ودارالاتجاه الرابع من قضايا الفخر (بشخصية صلاح الـدين) حـول: الفخـر بالمعركة (حطين)؛ حيث يعد الفخر بحطين الجانب الآخـر المعضـد للفخـر بالشخصـية الصلاحية في عمقه المباهي ذا الحدث العظيم، وفي بعده الشعوري النفسي، وكـذلك في الوفرة الكمية لحجم النصوص الشعرية التي حفلت ا المساحة النصية المستهلمة صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر؛ وذلك لما تحتله (حطين) في الذاكرة التاريخية الإسلامية من مكانـة عظيمة. فهي الفتح المقدس الجليل، والنصر المبين، والمنح الجزيل الذي نصر به الله تعالى عباده المؤمنين، وأعز به جنده المخلصين، وطُهر به المكان المقدس من احتلال المغتصبين الظالمين[4]، وهي (التدبر الحاسم بانتهاء الدور الصليـبـي في الشرق؛ حيث بددت أحلامـاً ورديـة كانت موضع اليقين لدى من أشعلوا هذه الحرب الحاسمة الظالمة)[5]؛ خاصة إذا ما علـم أن الوضع العربي والإسلامي اليوم يعيش حالة مشا ة لما قبل حطين من الإحبـاط، والهزيمـة،

---

(١) الثبيتي، د. جريدي سليم المنصوري: « الرمزي والروحي والمقدس: »مجلة علامات في النقد،(جـدة: إصـدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة،مج ١٣، جزء ٥٢، ١٤٢٥هـ)، ص١٠٢١

(٢) انظر قصيدته: «حديث سراييفو»، ديوانه: « أشيقر والسـفر»، ط(١)، (عنيـزة: دار الطباعـة للأوفسـت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص ٣٢-٣٥.

(٣) انظر قصيدته: « تنويعات صوفية»، «الأعمال الكاملة»، ط(١)، (القاهرة: الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، ١٩٩٥م)، ص ١٧-١٧.

(٤) انظر قيمة نصر (حطين) وسرد وقائعه الحربيه والعسكرية على سبيل المثال: ابن واصل، جمال الدين محمـد بـن سالم: «مفرج الكروب في أخبار بني أيوب»، تحقيق د. جمال الدين الشيال،(القاهرة: الإدارة العامة للثقافة بمصر، ١٣٩٧هـ/١٩٥٣م)، وأبي شامة، شهاب الدين عبدالرحمن بن إسماعيل: « كتاب الروضتين في أخبار الدولتين، النورية والصلاحية»، تحقيق: إبراهيم الزيبق، ط(١)، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة، والنشـر، والتوزيـع، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ج٣، ص٢٧٥-٢٨٥، وابن كثير، أبو الفداء الدمشقي: « البداية والنهاية»، تحقيـق د. أحمد أبو ملحم وزملاؤه، (بيروت: دار الريان للتراث، ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨)، ج٦، ص ٣٤١ وما بعدها.

(٥) البيومي، د. محمد رجب: « صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين »، ص ١٥١.

والتشرذم، والانقسام، واحتلالٍ غاصبٍ للمسجد الأقصى، وفقدان للعزة، في ظل واقع يموج بالهزائم النفسية والعسكرية – عرفت قوة التباهي بهذا الحدث، وكثرة النصوص فيه عند الشعراء المعاصرين؛ فالأمة الإسلامية اليوم تتلمس المخرج من مأزقها، وتبحث عن بطلٍ قيادي منتصر كصلاح الدين يعيد لها الدورنفسه، والنصر ذاته في حطين، ويعيد للمسلمين مكانتهم المفقودة؛ انطلاقاً من كون (الأحداث التاريخية، والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي؛ فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية القابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغٍ وأشكالٍ أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد، أو تلك المعركة باقية صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة، وأحداث جديدة) [1].

وهكذا غدت حطين تمثل أنموذجاً رمزياً متكرراً أبدع الشعراء في استلهامه وتوظيفه، نتيجة لما تمر به الأمة الإسلامية من محنٍ في عقيدتها، وفكرها، وتراثها، وخاصة ما يتعرض له القدس الشريف على يدي الصهاينة من محاولة لطمس الهوية، وإزالة المعالم الإسلامية؛ فهذه الوفرة النصوصية في استدعاء الحدث (حطين) والتباهي به تعود إلى عمق هذا الحدث في الذاكرة التاريخية الجمعية للأمة؛ حيث وجد فيه الشعراء المعاصرون مجالاً خصباً للفخر، والاعتزاز والاستيحاء، كما وجدوا فيه قوة دافعة نحو تنمية روح المقاومة، واستنهاض الهمم لصد غارات الطغيان عن طريق بعث القيم النضالية والجهادية المنتصرة[2]؛ فاستثمروا طاقاته، وفجروا قدراته الإيحائية؛ ليجسدوا بتلك الأبعاد التعبيرية آلامهم، وآمالهم، وليطرحوا تجاربهم وقضاياهم المعاصرة، معتمداً كل واحد منهم في تناوله على زاوية من زوايا الحدث تتلاءم مع رؤيته له، والمنحى المضموني الذي يرغب في إبرازه والإلماح إليه، فلحطين من الأبعاد الدلالية، والإيحائية، والشعورية الشيء الكثير[3]؛ فهي النصر، وهي البطولة، وهي المعركة الفاصلة؛ الأمر الذي يحقق التواصل الشعوري والمعرفي مع المتلقي، ويحفزه إلى تجاوز الهزائم الواقعية التي يعيشها ولو على المستوى النفسي.

(١) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) ص١٢٠.

(٢) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد نور الدين: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص٤٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ص ١٨٠.

وحين نحاول استجلاء مقومات هذا الفخر الذي دار حول معركة (حطين) تجد أ ا قد تمحورت حول الأطر التالية:

الإطار الأول: الفخر بالحدث ذاته.

الإطار الثاني: الفخر بالحدث من خلال الربط بينه وبين الشخصية الفاعلة له (صلاح الدين).

الإطار الثالث: الفخر بالعوامل التي أسهمت في تحقيق هذا النصر، وبالبطولات والتضحيات التي تمثلت فيه.

الإطار الرابع: الفخر بالجيل الذي صنع هذا الحدث، والأرض التي شهدت ملاحمه.

الإطار الخامس: الفخر بكل انتصار حاضر يعيد ذكرى حطين، وبكل موقف بطولي يهيج انبعا ا من جديد.

ففي الفخر بالحدث يجد الناظر أن نفوس الشعراء قد امتلأت زهواً وانتشاءً به، حين وجدوا فيه صورة حية لتاريخنا المشرق الوضئ، وصفحة من صفحاته المذخورة بالعطاء، وسفراً من أسفاره الخالدة التي يجب إعاد ا بعد أن اغتالهتا يد الخيانة الحاضرة، فصوروها على أ ا معركة الجهاد التي تم ا النصر، وانزاحت ا الظلماء عن الأرض الإسلامية؛ فهي أريج البطولة الممتدة في ذاكرتنا، وهي صورة التصدي، وهي رمز التحدي، وملحمة النصر، ومسيرة الجهاد، ومعجمه الذي ألفناه من دمنا، وطبعناه بطوابع التضحية والفداء، وهي عز المواطن العربي، ومجده، ودليل عزة أجداده الذين خاضوا ساحات الجهاد، وهي الأمل الذي يمكن أن ينبعث من جديد فيدفع إلى المواجهة والتصدي مع العدو المحتل.

وهذه المضامين- التي دارت حولها النصوص الشعرية- تشي بعمق هذا الحدث في نفوس الشعراء، كما تشي بعمق التفاعل الوجداني معه؛ ولا سيما أ ا لم ترد مجردة في إطار الفخر لذات الفخر، وإنّما كان الفخر من خلال سياقاته في النص للتنبيه على أمجاد الماضي المستنهض للعزائم بمذخور (حطين). ويجد المتأمل أن غالبية الشعراء المعاصرين الذين عبروا عن هذه المضامين المتباهية بحطين كانوا مدفوعين بثلاثة بواعث:

الأول: باعث نفسي تمثل في التراسل الشعوري بين المبدع (الشاعر) والحدث المعبر عنه (حطين) من خلال الأمل في إحياء هذا الانتصار ثانية ، ومحاولة الامتلاء النفسي بهذا الشعور امتلاء يعوض حالة الخواء الانتصاري التي تسيطر على الذات العربية؛ نظراً لجدب الواقع العربي، وافتقاره إلى انتصارات مماثلة؛ خاصة بعد احتلال فلسطين عام (١٣٨٦هـ/١٩٤٨م)، وهزيمة حزيران (١٣٨٧هـ/١٩٦٧) بما أحدثته من فقدان للكرامة، وشرخ عميق في النفس العربية؛ كل هذا دفع الشاعر المعاصر إلى التراجع إلى حطين؛ بوصفها نموذجاً مشرقاً للنصر؛ والعزة، والمواجهة مع المحتل متغنياً بأمجادها،وقيمها، مستلهماً مضامينها كمعادل نفسي يعوض به إحباطه وانهزامه الواقعي.

والباعث الثاني هو: الباعث المستنهض الذي يرى في استلهام هذا الحدث والتذكير به حافزاً قوياً يستوفز العزائم، ويشحذ القوى، ويعين على معالجة الواقع المتردي من خلال: (استعراض بطولات الماضي، والتغني بأروع أمجاد الماضي لبيان ما كان عليه ذلك الماضي، وما آل إليه وضع الأمة في الحاضر من ضعف وانهزام) [1].

أما الباعث الثالث: فيتجلى في البحث عن حطين جديدة بنفس المواصفات ونفس المنجزات التي استطاعت حطين الماضي أن تحققها؛ لا سيما والأمة التي صنعت حطين الماضي هي نفس الأمة المخاطَبة اليوم – برصيدها التاريخي – القادرة على أن تصنع حطيناً أخرى متى ما استجمعت عوامل القوة، وهيأت أسباب النصر؛ وهذا الباعث حمل أبعاده السياق الشعري في صيغ التشوق، والأمل، والرغبة.. في عودة هذا الحدث؛ مما يدفع إلى القول: إن الفخر بالحدث حطين جاء كالفخر بالشخصية فخراً موظفاً، يسعى إلى تأكيد الهوية الإسلامية، وربط الماضي بالحاضر، وبعث الإرث الإسلامي المنتصر؛ أملاً في عودته من جديد.

والنصوص الشعرية التي أمكن الوقوف عليها تجاوزت الإلماح لهذه البواعث إلى التصريح بها في التأكيد على رمزية الحدث، وبعده الإسلامي، وعمقه الشعوري والنفسي، والتباهي به، والمطالبة بعودته ثانية، والإلحاح على قدرته الكامنة– حين يستلهم الاستلهام

(١) مبارك، محمد عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ج ١، ص ٢٥.

الحقيقي – في المواجهة والتصدي، تجد هذه المعاني عند الشاعر (يوسف العظم) في قصيدته: (معركة حطين)، التي تباهي فيها هذه المعركة، مؤكداً دورهـا، وأثرهـا في تحريـر أرض المقدس، وطرد الإفرنج العابثين منها:

حطّـين جهـاد وفـداءٌ ... ونـداءٌ يعلـوه نـداءُ
بـالله نصـرنا وأنجابـت ... عـن أرض القُـدس الظلمـاءُ
قَـر الأفـرنج يطـاردهم ... سـيف للعـزة وضـاءُ[1]

كما تجد هذه المعاني عند(محمد هاشم رشيد: السـعودية:١٣٤٩هـ ـ/١٩٣١م-١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م) الذي وجد في حطين صورة من صور البطولة التي قدمتـها الأمـة الإسلامية في تاريخها الوضيء؛ مما جعله يمتلىء زهوًا بها، وبالأمة التي صـنعتها في مقابـل حاضر ممزق مهزوم:

في يومِ بـدرٍ وفي ذكـْراه تحملُـني ... رؤى البطـولات مـن بـدرٍ لحطـينِ

فارفع الرأس... مزهواً بأمتنا

وأبصر الأملَ الوضاءَ يطْويني[2]

فالشاعر هنا يعبر إلى تباهيه المزهو بحطين من خلال الولوج إليه عبر نافـذة أمجـاد الماضي –والذي عرف عنه أنه كان أسيراً له في تناوله الشعري– في شيءٍ من الاسـترجاع لمكوناته على طريقة الرومانسيين، فراراً من حاضر مقيد إلى حاضر طليق، بحثاً عن عالم المثال المنشود[3].

إن الزمن الإبداعي عند المأزومين زمنان استرجاعي (الماضي) واستباقي (المسـتقبل) أما الزمن الحاضر فيشكل الأزمة؛ فالاسترجاعي يحكي قصة المنجز المرغوب فيه، والاستباقي يحمل صورة الأمل والتطلعات، فإذا كانت البناءات الشعرية تنظر إلى أن الزمن الاسترجاعي

---

(١) ديوانه: « أناشيد وأغاريد »، ط (١)، (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص٤٠.

(٢) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ط (٢)، (منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١١هـ/١٩٩٠م)، ص٣٣٨. ص٣٣٨.

(٣) انظر: عفيفي، د. محمد الصادق: «التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد»، ط(١)، (منشورات نادي الباحـة الباحة الأدبي، ١٤١٧هـ)، ص ٩١، ١٧١.

يمكن أن يصلح الزمن الاستباقي فهذا مؤشر إلى وثوق العلاقة بين مـا يكنـ ـزه الـذهن والوجدان من مخزون لا يمكن الانفكاك عنه، ودافع إلى استفزاز الطبائع الصـانعة للإبـداع وارتفاع درجات التوتر، واستجماع قوى المواجهة وفق مستوى القوى الصـانعة المنتجـة للإبداع، في الحين الذي يتباهى فيه (أسامة عبدالرحمن) بحطين في قصيدته الطويلة: (خمسون عاماً) في إطار الهم العربي الذي ما فتىء يعزف عليه في كثير من معالجاته الشعرية، ناظراً إلى حطين على ا ا صرح من صروح الفخار في تاريخنا العظيم، وأ ا معجم النصر الذي كتبناه بدمائنا، ولكننا تناسينا ذلك الماضي حين استسلمنا للقهر، وعققنا التاريخ، ورضينا بالخسف والهوان:

إنْ قيـلَ قَـد ظَلـم التـاريخ أمتنـا	**فإنمـا الحـق أنـا قَـد ظَلمنـاه**
بالأمسِ كَـان لنـا التـاريخ متكـأ	**عليـه صـرح فَخـارٍ قَـد رفَعنـاه**
قد كان ينصاع طَوعـاً حـين نـأمره	**وكـانَ يبهجـه أنـا أمرنـاه**
ومعجم النصـرِ ألفْنـاه مـن دمنـا	**وفي مطَـابِع بـدرٍ قـد طَبعنـاه**
وفي مطَـابعِ حطـين... وبينـهما	**ما ليس يحصى مـن الأمجـاد صـغناه**
مـا بالُنـا اليـوم أمسـينا زبانِيـةً	**أنـى يسـابقنا العهـر اسـتبقناه؟**
..	
من أيـن يـأتي فَخـارَ بـين أروقـة	**من الخضوعِ، وعـز قـد أرقْنـاه؟**(١)

والتباهي بحطين – وفق هذه الرؤية المعتزة ا – في مقابل الواقع الذليل يجعل منـها رمزاً حياً متجدداً يسعى من خلاله الشاعر إلى (إثارة مشاعر المتلقي الذي نسى أو تناسـى ذكرى حطين؛ علها تبعثُ فيه الحماس فيعيد ذكرها مـن جديـد في مواجهـة الصـليبية الحديثة)(٢).

أما (كمال رشيد: فلسطين ١٣٦٠هـ/١٩٤١م-...) فقد اتخذ من التباهي بحطين والفخر بمجدها في قصيدته: (البراعم) – سبيلاً للمطالبة بإعادة مجدها، وإرجـاع زخمهـا موجهاً خطابه إلى أطفال الحجارة في فلسطين الذين أشعلوا جذوة الأمل في قلوب المسلمين مرة أخرى حيث يقول:

---

(١) ديوانه: «دفاتر الشجن »، ط(١) (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٨م)، ص ٣٠٠.

(٢) الشهري، عدنان بن صالح، « الرمز الإسلامي في الشعر السعودي المعاصر»، ص١٩١.

فَجروها ثورةً كُبرى عتية

في فلسطين القَضية

واجعلُوا في كُل بيت من بِلادي

قصةً للرفض في وجه الأعادي

وأعيدوا مجد حطين، وذكْرى القادسية

إنها أرض بطُولات، وحربٍ قُدسية(١)

ومثل هذه الرغبة في إعادة مجد حطين هي نوعٌ من الاتكاء على مجد الماضي لحل إشكالية الحاضر، واسترجاع لحدث تراثي له طاقاته الفاعلة، وقدرته المؤثرة،مستمداً الشاعر من هذه الدلات الرامزة للحدث وسائل للتأثر، وعوامل للتغيير والدفع؛ (حيث تنسكب في الذاكرة كل تذكارات الحدث الذاهب، وتصب شجنها في بحر الحدث الآتي)(٢).

وإذا كانت هذه النماذج المتباهية بحطين- وهي الكثرة الكاثرة من النصوص – قد غلب عليها النظر إلى حطين بوصفها صورة للماضي المشرق، المستحق للتجلة والإكبار في مقابل واقع ممزق منكسر، مفجوع بهزائمه كأسلوب من أساليب النقد والإدانة لهذا الواقع، فإنك تقف على بعض النماذج القليلة قد تجاوزت هذه النظرة إلى شيء من المواءمة في اعتزازها بالماضي والحاضر معاً؛ تجد هذا مثلاً عند: (أحمد فرح عقيلان) في قصيدته: (فدائيون) التي قال فيها:

إذا هاجت من الأقصى شجونٌ   تلظى الثأر واشتعلَ الإباءُ

زهت حطين لما أنْ رأتنا   أسوداً لا يزعزعها البلاءُ(٣)

كما تجده –كذلك– عند (زاهر بن عواض الألمعي: السعودية: ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م-..) في قصيدته (مشاعر الحج). التي أهاب فيها بالمسلمين لنصرة الحق، وإغاثة المسجد الأقصى:

فهبوا جميعاً في انتفاضة مسلم   حري به الإقدام والمنطق الحُر

---

(١) ديوانه: « عيون في الظلام »، ص ١١٣.

(٢) عيد، د.رجاء: «لغة الشعر»، ص ٢٢٩.

(٣) « الأعمال الكاملة»، ص ٤٩.

فأنتم سـراة المجـد أحفـاد خالـد تباهت بكم حطين وافتخرت بـدر[1]

مما يمكن أن يطلق عليه (الفخر العكسي)، وهذا النوع من الفخر العكسـي سـواءٌ أكان في جانب الشخصية أم في جانب الحدث -وإن كان لا يصل إلى مستوى التوظيـف العكسي الذي يحمل: المفارقة والنقد الساخر، وتوليد الدلالة المعاصرة من خـلال مخالفـة الملامح التراثية[2]؛- إلا أنه بصورته هذه يمثل رؤية شعورية للحاضر على أنه أهلٌ للفخـر والتباهي، مثله في ذلك مثل الماضي متجاوزة بذلك الرؤية النمطية التي لا تنظر إلى الحاضـر إلاّ بعين النقد والانتقاص والشعور فيه بالانهزامية، والإحباط؛ وإن كان الشعراء جمعياً مـن أصحاب الرؤيتين يتفقون في حدة عواطفهم، وإبداء مشاعرهم، وفخرهم، واعتزازهم بحطين مخايلين بها، ومعجبين بعزها، ونصرها، وما تحقق فيها من صور البطولة والفداء والتضـحية، وما حققته للإسلام والمسلمين من إنجازات عظيمة؛ يذكرونها ويذكرون بها، متمنين عودها، آملين استلهام دروسها وعبرها، وتجسيد ذلك واقعاً عملياً في الحاضر المعاصر، معبرين عن ألم يسري في مكامن وجداناتهم عما آل إليه حال الوارثين مجد حطين من التشـتت والفرقـة، واستشراء الوهن؛ مما جعلهم يفقدون العزة التي كانت لهم، والمكانة التي ورثوها[3]، تجد هذه المضامين عند البقية الباقية من الشعراء الذين تباهوا بحطين مـن أمثـال: محمـود حسـن إسماعيل[4]، وشريف قاسم[5]، وخالد أبو العمرين[6] وأسامه عبدالرحمن[7]، ومحمد سـليم

---

(١) ديوانه: « على ردب الجهاد»، ص ١٣٥-١٥٤.

(٢) انظر في التوظيف العكسي على سبيل المثال: زايد، د. علي عشري: «استدعاء الشخصيات التراثيـة في الشـعر المعاصر»، ص ٢٠٣ وما بعدها، وانظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد نور الدين: «توظيف التـراث في الشـعر المعاصر في مصر»، ص ١٤٢ وما بعدها، ومجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري»، ص ٣٨٧.

(٣) انظر: سيد، مفرح أدريس أحمد: « الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن علي السنوسي»، ص ١٤٤-١٥٤٣

(٤) انظر قصيدته: « صوت المعركة»، (الأعمال الكاملة)، ج٣، ص ١٥٤١-١٤٥٤.

(٥) انظر قصيدته: « الخطب عنوان الفلاح»، ديوانه: « صدى...وذكرى»،ط(١)، (الأردن، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع ١٤١٨ هـ/١٩٩٧م) ص ١٢٥-١٢٨.

(٦) انظر قصيدته:«مرثية إلى يومٍ أغتيل منتصف الظهيرة»، ديوانه:« في القدس قد نطق الحجر»،ص٧٧-٨٠.

(٧) انظر قصيدته:« ضد التيار»، ديوانه: « دفاتر الشجن»، ص١٩٩-٢٠٢)، وانظر قصيدته: « جليلة»، ديوانه: « الـحب ذو العصف»، ط(١)، (قبرص: دار الشباب للنشر والترجمة، ١٩٨٩م)، ص ٦٧-٧٧. وقصـيدته: « دموع التاريخ»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٣٥-٤٠.

الدسوقي[1]، وأحمد إبراهيم الحربي[2]، وحسن بن عبـدالله القرشـي[3]، ومحمـد العيـد الخطراوي[4]، وكمال رشيد[5]، ويسن الفيل[6]، وأحمد فرح عقيلان[7]، وحسن الشرفي[8]، الشرفي[8]، وحسن مصطفى الصيرفي[9] ووليد مكتبي[10] وغيرهم.

وفي **الإطار الثالث من الأطر التي دار حولها الفخر** بحطين نجد الفخر بالعوامل التي أسهمت في صناعة: (نصر حطين) وتحقيقه، والفخر بالبطولات التي تمثلت فيهـا؛ وفخـر الشعراء بهذه العوامل لم يكن من غايته الاستغراق والاستقصاء المتتبع لكل العوامـل الـتي كانت وراء هذا النصر، بقدر ما اهتموا في فخرهم ببعض العوامل المعنوية والمادية الـتي رأوا فيها أسس النصر، والعوامل البارزة في تحقيقه؛ وهذه العوامل – التي ركز عليهـا التنـاول الشعري في رؤيته المباهية – تجمع العوامل المعنوية الإيمانية والمادية الجهادية: كدعوة الحـق الخالدة التي صنعت كل انتصارات المسلمين، وهتاف التكبير، وصوت الجهـاد المـدوي في حطين، وسيوف المجد المتلألئة في سماء المعركة، وأريج البطولات العابرة من بوابا تها..

---

(١) انظر قصيدته: « قسمٌ أبر به»، ديوانه: «صلوات على زهرة الصبار»، ط(١)، (مصر، هديل للنشـر والتوزيـع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م)، ص ٥٩-٦٩.

(٢) انظر قصيدته: « العيد حطين » قصيدة مخطوطة للشاعر.

(٣) انظر قصيدته: «حطين»، «ديوانه»، ج٢، ص ٥٤٦-٥٤٧.

(٤) انظر قصيدتيه: « عيد الأحزان»، و« الوداع الدامي »، ديوانه: «غناء الجرح»، (منشورات نادي المدينة المنـورة الأدبي، ١٣٩٧هـ)، ص ٨٣-٩١، ص ١٢٨-١٣٩.

(٥) انظر قصيدته: « رايات وشامات»،ديوانه « القدس في العيون »،ط (١)، (مصر: دار الوفاء للطباعـة والنشـر، ١٤١١هـ/١٩٩٠م)،ص٦١

(٦) انظر قصيدته: «الأقصى والعيد»، ديوانه: « حصاد الإيمان»، (مصر: دار الوفاء، بـدون معلومـات أخـرى)، ص٥٧-٥٨.

(٧) انظر: قصائده: « شرف السماء »، و« صرخة الأقصى»، و « لا بأس»،: «الأعمال الكاملة »، ص ٤٠، ٤١، ١١٦، ١١٧، ١٣١، ١٣٣.

(٨) انظر قصيدته: « من ترانيم البن والنخيل »، ديوانه: « الطريق إلى الشمس »، ط (١)، (بيروت: دار آزال للطباعة للطباعة والنشر، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص ٦٣.

(٩) انظر قصيدته: « يا عيد »، ديوانه: « دموع وكبرياء »، (منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي،بدون تـاريخ)، ص١٤.

(١٠) انظر قصيدته: « ياحطين»، ديوانه: « دوحة الـحب»، ط(١)، (قطر: دار الثقافة للطباعة والنشر، والتوزيـع، ١٩٨٧م)، ٢٦-٢٨.

وتركيز الشعراء على العوامل المعنوية الإيمانية –في الغالب– يعود إلى كو ا العوامل الرئيسة في صناعة النصر، وما عداها لا يعدو إما أن يكون منبثقاً منها، أو نتيجة لها، كمـا أ ا العوامل التي يمكن تكرارها، وتفعيلها اليوم لتصنع نصراً مماثلا؛ وهذا مايلح عليه الشعراء المعاصرون ويهدفون إليه في مغزى تناولهم الحقيقي، فهم حين يتباهون ذه العوامل، الصانعة لنصر حطين تمتزج عواطفهم المتباهية بأشواقهم ورغبا م لتمثل هذه العوامل وتحقيقها مـرة أخرى في واقعهم المعاصر اليوم من خلال استلهام الجوانب المشرقة في تاريخنـا الإسـلامي ا يد: أحداثاً، وشخصيات، وعوامل نصر؛ ليكون التاريخ – ذا – مصدر تفاؤل، وأمل، وعاملاً إيجابياً في إعادة صياغة النفس المؤمنة[1]، وتجاوزاً لمراحل الجزر النفسي التي تـردت فيها [2].

فهذا الشاعر (يوسف العظم) في قصيدته: (دعوة الحق) يفخر فيها بنـداء التكـبير ودعوة الحق التي انطلقت في أرجاء الكون، فحملت رسالة الإسلام إلى العـالم، وحـررت أقطاره من العبودية لغير الله، وأسقطت عروش الظلم والطغيان، ونشرت ألويـة الحضـارة ومعالم الإيمان، وكانت وراء الفتوحات الخالدة، والانتصارات ا يدة في بدر وحطين، مطالباً بإحيائها، وبعث دورها من جديد لينتشر النور على دروب الحياة، ويعود للمسلمين حقهم المضاع حيث يقول مخاطباً المسلمين:

رددوهـا دعـوةَ الحـق الصـراح	**وابعثُـوا أصـداءَها كُـل صـباح**
فَهـي رمـز لإبـاءٍ شـامخٍ	**وهـي عنـوانُ جِهـاد وكفَـاح**
في **حمـى بـدر علـت راياتهـا**	**وزهت حطـ**ين في **ظـل صـلاح**[3]

والشاعر حين يستبطن (دعوة الحق) بشعارها العلوي الإيماني (الله أكبر) التي كانت وراء الانتصارات الخالدة في بدر وحطين فهو لم يعد الحقيقة؛ فالإيمان كان ومـا زال هـو سلاح النصر الماضي في كل معارك الإسلام، وفي كل مواجهة مع أعدائه؛ ولقد وعى صلاح

---

(١) انظر: الهاشمي، د. محمد عادل: «أثر الإسـلام في الشـعر الحـديث في سـورية»،ط،(١)، (الأردن: مكتبـة المنار،١٤٠٦هـ-/١٩٨٦م)، ص١ ١٤٠. نقلاً عن دراز، محمد عبدالله،: «الدين»، ص ٣٦.

(٢) انظـر: جـرار، د. مـأمون فريـز: « خصـائص القصـة الإسـلامية »، ط (١)، (جـدة: دار المنـارة، ١٤٠٨هـ-/١٩٨٨م)، ص ١٧٦.

(٣) ديوانه: «في رحاب الأقصى»، ط(٣)،(بيروت: المكتب الإسلامي ١٤٠٠ هـ-/ ١٩٨٠ م)، ص ٩١.

الدين قيمة هذا العامل، ودوره حين وظفَه أنجع توظيف في معاركه وحروبه مع الصليبيين، بعد أن تمثله هو في نفسه، وصاغه في الأمة واقعاً عملياً من خلال إعادة الأمة إلى دينها، وربطها بعقيدتها، وتوحيد صفها، وإحياء فريضة الجهاد، واستشراف الدين محرضاً للنفوس، وباعثاً لتحقيق النصر؛ حتى انتهى به الأمر إلى إحلال الوحدة محل الفرقة، والقوة محل الضعف، والانتصار بدل الهزائم[1]، والشاعر حين استبطن هذه الحقيقة عن (دعوة الحق)، وعن دورها لم يستنبطها في إطار التباهي المجرد فحسب، بقدر ما قررها في إطار الحث، والإلحاح على الإعادة، وطلب التفعيل، والتوظيف مرة أخرى في واقعنا اليوم؛ ولعل هذا هو الذي دفع إلى انتهاج أسلوب تقرير الحقائق، والخطاب المباشر، واستخدام صيغ الأمر بشكل لافت؛ فحفل النص بمتواليات من أفعال الأمر: (رددوها/ ابعثوها/ اصنعوا/ إزرعوا/ املأوا/ إجعلوا...)؛ وهو وإن أراد أن يحفز الهمم، ويدفع إلى الفعل باستخدام الصيغ الآمرة ذات الدلالات الحاثة على الحركة والتغيير [2]، إلا أن هذه الكثافة الممتدة على مساحة النص لا تلائم لغة الشعر التي توحي ولا تباشر، وتشي ولا تقرر؛ فلغة الشعر لغة تصوير وإيحاء لا لغة أمر وتوجيه. وأفعال الأمر في خطابتها ومباشرتها تناسب – في الغالب – أساليب التعليم والوعظ أكثر من مناسبتها للغة الشعر [3].

وهذه النغمة الخطابية المباشرة تعود –وفقاً لرأي بعض الباحثين– إلى (أن الواقع الفوتغرافي، والدراماتيكي كثيراً ما كان يضغط على مخيلات الشعراء فيلصقها به، ولا يدعها تحلق بعيداً عن مواقع الأحداث؛ حتى تتمكن من ملابسة الموضوع ملابسة فنية عميقة) [4].

---

(١) انظر: الكيلاني، د. ماجد عرسان: « هكذا ظهر جيل صلاح الدين، وهكذا عادت القدس»، ص ٣٠٧-٣٠٨، ٣٠٨، وانظر في تمثل صلاح الدين للإسلام في نفسه وتوظيفه سلاحاً جهادياً على سبيل المثال:

ابن شداد: « النوادر السلطانية » ص ٣٣، ٥٣،والغامدي، عبدالله سعيد محمد: « صلاح الدين، والصليبيون»، ص ٩٣-٩٩.

والبيومي، د. محمد رجب: « صلاح الدين الأيوبي قاهر العدوان الصليبي » ص ٢٥٤.

(٢) انظر: حسنين، أحمد طاهر: « المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم »، مجلة فصول (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٣، ع٢، يناير فبراير/ مارس، ١٩٨٣م)، ص ٤١.

(٣) انظر: المحسن، أحمد عبدالله صالح: « حسين سرحان، دراسة نقدية »، ط (١)، (جدة: منشورات النادي الأدبي الأدبي الثقافي، ١٤١١هـ/١٩٩١م)، ص ٢٤٦.

[1]. في الحين الذي جاء فيه فخر (أحمد محمد الصديق: فلسطين: ١٣٦٠هـ ـ/١٩٤١م - .....) بهتاف التكبير في حطين في قصيدته (فلسطين وصحوة الميلاد) في إطـار تصـويري يعتمد تشخيص الصورة وتحريكها من خلال بوارق الأمل التي تملأ نفسه بميلاد فجر جديـد يعود فيه للمسجد الأقصى مجده المشرق بعد حالة الجدب والتقاعس التي يعيشها اليوم، متكئاً في أمله ذلك على بسالة الرابضين على الأرض المقدسة في صبرهم، ومذخور إيمانهم، ورصيد عزمهم المتدفق في نفوسهم المنحدر إليهم من فتوح الجدود في اليرمـوك، وهتـاف التكـبير في حطين، وشموخ الإباء في عين جالوت؛ والتي يراها الشاعر عوامل بعث لنصر جديد مأمولٍ يرد الحق، ويعيدالأقصى إلى أفقه المشرق:

ستـظل الآمال يانعةً الشـو ... ق.. وأحـلام ثـورة.. ومعـاد
صيحةُ «ابن الوليد»، والنّصـر معقُـو ... د لديـه.. علـى نواصـي الجيـاد
وهو في قمة الزمان.. يجيـلُ الطـ ... رف مستشـرفاً رؤى الآبـاد
وضـفاف «اليرمـوك» بوابـة التـأ ... ريـخ.. درب الفُتـوح والأمجـاد
وهتاف التكـبيرِ يزحـف في «حـط ... ين».. جيشـاً يهـز قلـب الجَمـاد
وشموخ الإسلام في «عـين جـالوت ... »، وسحق التتـار بـين البـوادي
كُـل هـذا أمانـةٌ سـوف تبقَـى ... وديـونٌ في ذمـة الأحفَـاد[2]

إن هتاف التكبير في حطين الذي يفخر به الشاعر هنا كان عاملاً من عوامل النصر، ومحرضاً من محرضات الفعل المامول قد استحال - بفضل خياله وتوظيفه للصورة المشخصة، واستعمال المضارع المحرك للأحداث والمخرج لها من ديمومتها الثابتة – إلى جيش يزحـف ويتحرك ويهتز؛ بما أضفى على الصورة حركية نابضة، وديناميكية متحركة تلاءمت مـع حقيقة (هتاف التكبير) الفاعلة في ماضيه، وحاضره، ومسـتقبله؛(فـالتكبير) في التصـور الإسلامي ليس صوتاً مجرداً، وإنما هو قوة فاعلة تمتلىء بها النفوس فتدفع إلى العزيمة، والفعل، والتحرك، كما أنّ متواليات الأفعال المضارعة التي احتشد بها النص: (تشعل/ يشق/ يجيـل/ يزحف/ يهز/ يحفز/ تصيب/ تدفع) تشير إلى دلالة زمنية حاضرة ومستقبلية تتوافق مع رؤية

(١) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ٤٤٤.

(٢) ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص ١٣٣-١٣٤.

الشاعر المستشرفة، التي ترنو إلى المستقبل من خلال رصيد الماضي التاريخي وتفعيلـه قـوة حافزة في نفوس الجيل، تدفعه إلى التحرر والنصر.

وينهج (كمال رشيد) في قصيدته: (الكاذبون) النهج ذاته في التباهي بعوامل النصر في حطين من خلال فخره بصوت الجهاد الذي يراه سبيل العزة، وطريق ا د الذي انطلق به المسلمون يبنون معاقل العلا في (بدر، واليرموك، وحطين):

صوت الجهاد مرحباً أنت السبيلُ إلى العلا

بك انطلقْنا سادةً نقْتحم المَعاقلا

في **بدر،** في **اليرموك،** في **حطين كنت الموئلا**[١]

وهذا التباهي بصوت الجهاد يحمل على جانب الفخر به (تذكير المسلمين بأنّ دينهم، ودولتهم إنما قاما على القوة التي لم يكن غيرها من سبيل)[٢]؛ لدفع الظلـم، واسـترجاع الحقوق المغتصبة؛ فبدون الجهاد لا تعدو الأمة أن تكون لقمة سائغة للأعداء المتربصين[٣].

ويبدو أن الاحساس بغياب هذه الفريضة الإسلامية العظيمة (فريضة الجهاد)، ومـا ترتب على ذلك الغياب من ذلٍ، وهوان للأمة كان من أقوى المحفزات لهذا التباهي بصوت الجهاد، ورؤيته عاملاً من عوامل النصر المحققة للعزة والسيادة في سالف العهـود وتـاريخ الانتصارات في (بدر/ واليرموك/ وحطين).

ولا يخفى -كذلك- ما في هذا التباهي من الحض، والتحفيز، والأمـل في عـودة صوت الجهاد إلى واقع المسلمين ليتصل الماضي بالحاضر والسالف بالراهن؛ ذلك أن مجـرد الاعتزاز بالماضي (والركون إلى التاريخ وحده، واجترار وقائعه المشرقة دون رافد من حاضر مشرق يأخذ بأسباب النصر والقوة في جميع الميادين لا يجدي نفعاً، ولا يدفع ضراً)[٤].

---

(١) ديوانه: « القدس في العيون»، ص ٧٢.

(٢) الجيزاوي، د. سعد الدين محمد: « العامل الديني في الشعر المصري الحديث»، (القاهرة: ا لس الأعلـى لرعايـة الفنون والآداب، والعلوم الاجتماعية، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م)، ص٢٦٢.

(٣) انظر: العمري، حسن بن غارم: « الجهاد في الشعر السعودي في الفترة ما بين ١٣٨٧هـ/١٤١٧هـ) رسـالة ماجستير مخطوطة (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ص المقدمة.

(٤) المرجع نفسه: ص ٧٢.

فكيف إذا تناست الأمة ماضيها، وتجاهلت بطولا ا، وانتصارا ا المشرقة التي سطر ا بمداد من نور على صفحات التاريخ المضيء؟ عندها ستجمع إلى تردي واقعها فقدا ا لهويتها بتناسيها منجزات ماضيها العريق!؛ ولعل هذا ما دفع (أســامة عبــدالرحمن) في قصــيدته: (القبيلة) وهو يفخر بأريج البطولة الذي مر عبر بوابة حطين إلى معاتبة أمته العربية التي رمز لها بــ(القبيلة) التي كفرت بكل القيم والبطولات، وباعت في حاضرها ملامحها، وتراثهــا، مبهورة بالأنوار الخادعة من أعدائها، معبراً عن هذه المعاني في ثوب رمزي شفاف، موظفــاً دلالة الزمر، وأبعاده (القبلية) للتعبير عن مضامينه وأفكاره فقال:

كفَرت
بأمتها القَبِيلة
قد أصبحت
من كُل أسماءِ العروبة
مستقيلة
نسِيت أريج بطولة
خطُواتها ابتدأت
على صفحات ذي قَار
ومرت عبر حطين
وقد عزفت أغَاني النصر
ملْحمةً ،
معلقةً طَويلة
بغداد
فيها صفْحةٌ
ودمشق فيها صفْحةٌ
وموانئٌ صفَحاتها
ذَهبيةٌ
وأبيةٌ
وجميع أسطُرها نبيلة(1)

فقد استثمر الشاعر في هذا السياق إمكانات اللغة المختلفة للتعبير عن هذه المضامين التي حفل ا النص الشعري من خلال تنويع الجمل الفعلية والاسميــة، وتكثيــف الأفعــال

---

(1) ديوانه: « دفاتر الشجن»، ص ١٤.

الماضية؛ والتي تعد أنسب أنواع الأفعال لسرد حال (القبيلة – الأمة العريقة)، والتعبير عـن تحولا ا الحاضرة، وماضيها الذي هجرته، مازجاً ذلك ببعض أفعال المضارع التي استحضـر ا صور ا الراهنة، إضافة إلى استثماره تقنيات التشكيل الطباعي والتوزيع المقطعي الـذي أسهم في بناء شكل مظهري يتواءم مع السياق التعبيري، والدلالة الرمزية التي نقلتها التجربة الشعرية في النص، وعبرت عنها في أ ى صورة،وأقدر شكل، وفّق به الشاعر في التأثير على المتلقي، ونقل المضامين التي هدف إليها.

وهكذا تلتقي هذه النصوص ذه العوامل –التي كانت وراء نصر حطين – من وجهة نظر الشعراء المعاصرين –الذين وقفوا عليها بنفوس متباهية، وعواطف متوترة، مبعثها الإعجاب، والاعتـزاز ذا النصر، ا يد (حطين) الذي غدا سجلاً مشرقاً في صفحات التاريخ، والاعتزاز كذلك بالعوامل التي أسهمت في صناعته، آملين حيناً، وحاثين حيناً آخر إلى بعث هذه العوامل من جديد، وتفعيلـها مـرة أخرى لتحقق ذات النصر التي حققته في حطين في واقعنا المعاصر اليوم، في تناول تلاءمـت صـوره، وتناسبت معانيه مع ما انطبع في نفوس الشعراء من صور لهذا النصر وما يمثل من بطولـة، وتضـحية؛ فجاءت صورهم التعبيرية الناقلة هذا التباهي في أغلبها صوراً ناطقة بكل بيان، موحيـة بأحاسيسـهم ومشاعرهم، ومثيرة للعواطف التي يريدون نقلها إلى حس المتلقي ونفسه[1].

ومن قضايا الإطار الثالث من الأطر التي دار حولها الفخر بحطين: الفخـر بالجيـل الذي صنع هذا الحدث، والفخر بالأرض التي انطلق منها، وشهدت ملاحمه؛ فقد تباهي الشـعراء المعاصرون في هذا الجانب بالأمة المسلمة العظيمة وبالآباء الصيد، وبالجيل الفاتح الذي تحقق على أيديهم هذا النصر، وأُنجِز هذا الفتح العظيم، كما تباهوا بالأرض التي شهدت ملاحم هذا الفتح، واطلت سيوف نصره من فوق ترا ا؛

وهذا الفخر تمازج موم الواقع، وقضاياه؛ فجاء صورة مقابلة لرفض الشعراء لانتكاسات واقعهم، وانكساراته من خلال التذكير بالجيل الصانع لذلك النصر، والتنبيه إليه، في عصر يكـاد يفتقد إلى القدرات الصانعة للانتصارات والتذكير بالأرض التي احتضنت هذه الملاحم العظيمـة؛ حفزاً، وتحريضاً للمتلقي العربي، وتحقيقاً للهوية والانتماء، وأملاً في نصر آخر تشهده ربوعها كما شهدت حطين من قبل.

---

(١) انظر: الحربي، حنان سعدي إبراهيم: « صلاح الدين الأيوبي في شعر معاصريه»، ص ٥٥٤.

ولعل الناظر في السياقات الشعرية التي احتضنت هذا الفخر المعتد بجيل حطين، وأرضـها يقف على عمق الترابط بين هذا الفخر ووظيفته الواقعية حيث جاء في سياقات أبرزها:

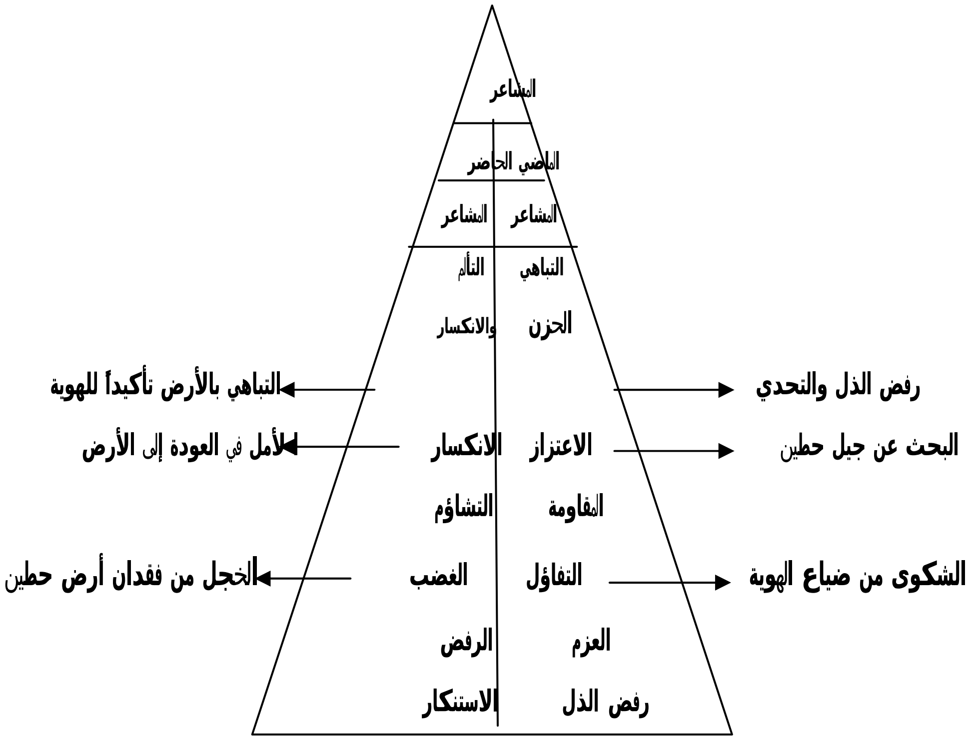
- الفخر في سياق يرفض الذل، والمهانة، والإصرار على التحدي والمقاومة.
- الفخر في سياق البحث عن جيل كجيل حطين يواجه انكسارات الحاضر.
- الفخر في سياق الشكوى من تضييع المسلمين هويتـهم الإسـلامية، والارتمـاء في أحضان الشرق والغرب.

أما الفخر بأرض حطين فقد جاءت في سياقات:

- الاعتداد بالأرض الإسلامية، التي تحققت عليها هذه الانتصارات.
- والأمل في العودة إلى هذه الأرض، ذات التاريخ المشرق من خلال التذكير ا من قبل اللاجىء الفلسطيني المشرد.
- والتأسف، والخجل مما آل إليه الحال على أرض حطين ذات الرصيد التأريخي المشرق والبطولات العظيمة، والانتصارات الخالدة في حاضرها اليوم.

وقد تآزرت مع هذه السياقات مشاعر اعتزاز ارتدت إلى الماضي تنظر إليه مفتخرةً به مستمدةً منه التفاؤل، والأمل، والعزم، والتحدي، ومشاعر واقعية سيطرت عليها آلام الواقع الخالي من البطولات فطفحت بالحزن، والغضب، والتألم والانكسار.

السياقات



وفي تناول النصوص الشعرية التي عرضت لهذا الموضوع مفتخرة بجيـل حطـين أو بالأرض التي تم على ترا ا هذا الفتح العظيم ما يفصح بجلاء عـن عمـق هـذه المشـاعر والأحاسيس التي حملتها السياقات، ونقلت أبعادها إلى المتلقي؛ فالشاعر (معروف رفيق) في قصيدته: (حنين إلى حطين) بعث شوقه، وحبه إلى وطنه: (فلسطين) الذي عاد إليه – بعـد طول فراق في زيارة عجلى أذن ا المحتل الغاصب – مبدياً فخره بتـاريخ هـذه الأرض، ومبدياً في ذات الوقت – أسفه أن يكون الأغراب المحتلون هم الذين يتحكمون في أهلـها فيمنحو م الإذن في دخولها متى شاؤوا، ويمنعو م متى شأؤوا، متسائلاً كيـف يمكـن أن نرضى ذا الذل وأمتنا تنشد إلى تاريخ مليءٍ بالعزة وا د، وآباؤنا الصيدهم الذين سـطروا ملحمة حطين، وعين جالوت، وسيجوا أسوار القدس بالعز والعزم؟:

.....

صْرنا الضيوف علـى تـاريخِ أمتنـا	**يلفنا الشـؤم، والأخطـار والعـار!!**
وكيف نرضـى، وفي التـاريخِ أمثلـةٌ	**وألف ملْحمة[1]، يعلُـو ـا الغـار؟**
آباؤنــا الصــيد والأيــام تعــرفُهم	في **أرضِ حطْــين أبطــالٌ وثُــوار**

(١) في الديوانه (ملحمةً) بالنصب وهو خطأ.

في عين جـالوت في عكـا جحـافلُهم   في كُل شبر ثوى بـالأمس أحـرار[1]

فقد استثمر الشاعر الرصيد التاريخي العظيم الذي أنجزته الأمة في حطـين، وعـين جالوت – من خلال الجيل الذي وعى مسئوليته، وتجاوز حالة الضعف الداخلي، واسـتلهم روح الجهاد فحقق النصر، وتحدى الذل – في إطار من التباهي به؛ مستثمراً مكامن العزة في الأمة، بتهييج منجزا ا الانتصارية في: (حطين/ وعين جالوت)، ولعل في هذه الصفات التي أضفاها على هؤلاء الأُباة الفاتحين: (الصيد/ أبطال/ ثوار/ أحرار) ما يؤكد رؤيتـه لـذلك الجيل الفاتح، وما تميز به من صفات أهلته لتحقيق النصر؛ لذلك ساق هـذه الصـفات في مساق التنكير إلا صفة (الصيد) التي تدل على الإباء والأنفة ومنه قيل للملـك أصـيد[2]، وكأنه أراد ذا التنكير أن يثبت أن هذه الصفات ماثلة فيهم قائمة م على أفضل الوجـوه وأحسنها[3]، وهو ذا التخير الانتقائي لهذه الصفات النفسية التي تمحورت حول: العـزة، والإباء، والبطولة، هدف إلى توصف ذلك الجيل، ونعته قاصداً التذكير ذه الصفات فيـه، وتطلبها في الجيل الحاضر؛ بوصفها صفات فاعلة متى توافرت استطاعت أن تحقق ما حققت في جيل حطين الماضي؛ مما يجعل هذه المفردات الصفاتية – التي حفل ا النص – تسهم في إضاءة أبعاد التناول الشعري، وآفاقه السياقية النفسية، انطلاقاً من أنه (للكلمة منفردة قيمتها، ووظيفتها على المستوى الأسلوبي، وقد تتخطى هذا المستوى وتصـبح محوريـة في المنـهج النقدي فتكون دراسة الكلمة المفردة نوعاً من النشاط النقدي يمكن الإفادة منـه في الفهـم المتكامل للعمل الأدبي) [4].

وعلى هذا النهج المباهي بالجيل الذي صنع انتصار حطـين، وتوظيـف ذلـك في مواجهته انكسارات الواقع تناول: (محمود مفلح: فلسطين: ١٣٦٢هـ ـ/١٩٤٣م-...) في

---

(١) ديوانه: « فلسطين.. الجرح والطريق»، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) انظر: الجوهري، اسماعيل بن حماد: « الصحاح: تاج اللغة، وصحاح العربية »، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطـار، عطار، ط(٣)، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م) ج٢، ص ٤٩٩.

(٣) انظر: أبو موسى، د. محمـد محمـد: «دراسـة في البلاغـة والشـعر»، ط(١) (القـاهرة: مكتبـة وهبـة، ١٤١١هـ/١٩٩١م)، ص ٢١٧.

(٤) الجزار، د. فكري: « لسانيات الاختلاف: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شـعر الحداثـة»، ط(١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع،٢٠٠١)، ص ٣٢٧.

قصيدته: (شرق وغرب) تكالب الغرب على الشرق الإسلامي، ضاجاً بالشكوى من بعض أبناء الأمة الذين تجافوا عن دينهم؛ وانخدعوا بأفكار عدوهم فارتموا في أحضانه، متنكـرين لأمتهم، ومقدسا ا، وتاريخها؛ وكأنها أمة مبتوتة التاريخ، معدومة الأمجاد؛ فأضاعوا هويتهم، وتسببوا في نكسة أمتهم؛ حيث قال متسائلاً:

ماذَا أقُولُ أخا الإسـلام عـن زمـنٍ   **هبـت علينـا بـه ريـح الخَماسـين**
كأنـهُ لم يكُـن يومـاً لنـا علَـم   **ولا دم يتلظـى في الشـرايين**
ولمْ نكُـن ذَات يـومٍ أمـةً وسـطاً   **ولا قهرنـا دمـاً عـذْراء حطـين**(١)

فقد تنازعه شعوران متمازجان متداخلان: شعور التباهي والفخر بالماضـي الـذي أومض في نفسه من خلال ما تستند إليه أمته من تاريخ، وما حققته من أمجاد، وشعور آخر متألم، ومنكسر مما آل إليه حال بعض أبناء أمته من تنكرٍ لتاريخهم ا يد، وقد امتد هـذان الشعوران على مساحة النص، ودفعت به عاطفة قوية منفعلة حتى لكأنه يخرج جمله التعبيرية من أعماق صدره ليخفف ا عن نفسه المثقلة بغبار الآلام، والأحزان الجاثمة عليه؛ وقد جاء توظيف الإيقاع الموسيقي عن مضامينه ومشاعره المتباهية، والمتألمة والغاضبة معضداً ذلـك بتوظيف أفاد فيه من طاقات اللغة في بعديها الدلالي والتصويري من مثل الاستفهام: (مـاذا أقول) الذي وجد فيه الشاعر ثراءً أسلوبياً كشف عن مرارة واقعه، وشـدة وطأتـه علـى وجدانه، ورغبته الملحة في تجاوزه؛ (وإن كان ما تشيعه أداة الاستفهام أرحب، وأدق من أن تحدده تحديداً تاماً) (٢)، ومن مثل صيغ النفي المتكـررة: (لم يكـن/ لا دمٌ/ لا خيـولٌ/ لا كتابٌ/ ليس فينا...)؛ وهذا النفي ذه الصور المتراحبة كان محاولة استغراقية للوقوف على مرتكزات فخرية تثبت استحقاق الانتماء لهذه الأمة، ولتاريخها، وتعيب النكوص والتـولي عنه؛ إذ لو كانت الأمة لا تملك كل هذا الرصيد، وهذه المنجزات لجاز للمهزومين أن يبحثوا عن غيرها من الأمم للانتماء إليها.

إضافة إلى هذا تجد الشاعر اعتمد كذلك على البعد التصويري من مثل قوله: (الـدم المتلظي/ والكتاب المشع) وعذراء حطين المقهورة/ الأمة الشامخة شموخ النسر..)؛ وكل هذا

---

(١) ديوانه: « لأنك مسلم »، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص ٨٠.

(٢) أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب »، ص ٢١٨.

وفر له أبعاداً تعبيرية استطاع ا نقل انفعالاته الجوانية، ومشاعره النفسية، في صـور تحفـز المتلقي إلى التعايش معه في عالمه الشعري.

وتتشاكل النماذج الشعرية المتباهية بجيل حطين على غرار هذه المعالجة متفقة فيمـا بينها على التباهي ذا الجيل، والتفاخر به، والاعتزاز بما صنعه من نصر،ومجد، وتفتـرق في زاوية رؤية الواقع التي حاولت – ذا التباهي المستلهم جيل حطين - معالجة إشكالياته سواءً كان ذلك برفض مهانة المعتدي، أم تحدياً لقوته الغاصبة، أم كان رفضـاً لتضـييع الهويـة والارتماء في أحضان الأعداء كما هو في النموذجين السابقين، أم كان بحثاً عن جيل جديـد كجيل حطين الذي يعيد للأمة المسلمة عز ا مثلما هو عند: حسن الشرفي[1]، وعبدالسـلام هاشم حافظ[2]، ومحمد العيد الخطراوي[3]، ويبدو أن هذا التوجه من قبل الشعراء المعاصرين للفخر بجيل حطين، والتباهي بفعله في صناعة هذا النصر في ظل انكسارات الواقع المعـاش إنما هو تأكيد على أهمية العمل الجماعي للأمة، وتقرير لمكانته في مواجهة التحديات، مهما توالت أمام أعين الأمة صور العجز والهزيمة، فإذا لم تحقق ذلك واقعـاً ملموسـاً منتظـرة المعجزة، وظهور القائد المخلص الذي تظل تبدع في رسم صور غيبية وأسطورية لـه علّـه يبعث لينقذها مما هي فيه[4] فإ ا ستظل ترزح في ضعفها وهوا ا؛ وحقيقة الأمر أن الأمة في مجموعها قادرة على النهوض من الكبوات والأزمات؛ لأ ا هي التي تصنع الأبطال، وتحقـق الانتصارات.

ويتصل الفخر بجيل حطين الفخر بالأرض الإسلامية التي شهدت هذا الفتح في تنـاه يؤكد عمق الانتماء لهذه الأرض، والاعتزاز بأمجادها الخالدة دفاعاً عنها، وتشوقاً إليها، وأملاً في تحرير المغتصب من ترا ا، وتألماً –في ذات الوقت– من فقر حاضرها مـن بطـولات، وانتصارات تعيد لها ماضيها الزاهي، وأمسها المتألق، وقد جاءت النصوص الشعرية للفخـر بأرض حطين ضمن نمطين بارزين:

---

(١) انظر قصيدته: « همسة في أذن دجلة»، ديوانه: « الطريق إلى الشمس»، ص ١١٣.

(٢) انظر قصيدته: «أكبر من الطغاه»، ديوانه : « أغنيات الدم والسلام»، (مصر: مكتبـة الخـانجي، ١٣٩٠هـ ـ/ ١٩٧٠م)، ص ٨٣.

(٣) انظر قصيدته: « الوداع الدامي »، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ١٣٦.

(٤) انظر: الكيلاني،د. ماجد عرسان: « هكذا ظهر جيل صلاح الدين، وهكذا عادت القدس»، ص٢٥-٢٦.

النمط الأول: الذي تباهى فيه الشعراء بالأرض الإسـلامية: عقيـدة، ومنـهجاً، ومنجزات، وأمجاداً، وانتصارات،ومنها أرض حطين، تأكيداً للانتماء، ودفعاً للهزيمة النفسية والعسكرية في أرض الواقع، ومحاولة لامتلاء نفسي بالقيم والبطولات المنجزة علـى هـذه الأرض – فيما مضى – في عصر أجدب من البطولات، أو كاد.

والنمط الآخر لهذا التباهي: الفخر الذي جاء فيه التباهي بأرض حطين جزءاً مـن أرض فلسطين المغتصبة، تذكيراً بما تحقق عليها من انتصارات، وتشـوقاً للعـودة إليهـا، وتحريرها، ومن نماذج النمط الأول قصيدة: (موطني) للشاعر: (محمود مفلح) التي افتخر فيها بموطنه أرض الإسلام أرض القيم والأمجاد، والإيقاع الملحمي المتوزع على كل شبر فيهـا، فهي القلعة الحصينة التي واجهت الأعداء، وتدفقت منها خيول الفتح، وسيوف الكمـاة في حطين:

مـوطني مـوطن الكتـابِ المـبين **مـوطن النور،والهُـدى، والـ**ـيقين
..
إنـه القُلْعـةُ الحَصـينةُ في **عـص ـ ـرَتحدت بـه الغـزاةُ حصـ**ـوني
..
فَخيـولُ اليرمـوك منـه أطلـت وسـيوف الكُمـاة في **حطـ**ـين[1]

إن حطين تستدعي بعض مواقع البطولة في التاريخ الإسلامي، كالوطن الإسـلامي، وتاريخه ا يد، وانتصاراته العظيمة التي تجسد شعور المقاومة الذي يبقـي روح الأصـالة في الشخصية الإسلامية من خلال إشعال رصيد الذكريات عن هذه الأرض وأمجادها؛ لتبقـى مشاعر الحنين، ومشاعر الانتماء إلى هذه الأرض وقوداً مؤججاً للثأر من الغاصب، وصـداً منيعاً لدعاياته الموهومة التي يحاول ا سحب الأرض الإسلامية من تحـت أقـدام أهلـها، وتركهم في اليأس، وعذاب الانتظار [2]؛ لذلك تجد الشاعر في أبياته ربط الماضي بالحاضـر ربطاً قوياً؛ تجذرياً لهذا الانتماء، وتشبثاً بروح المقاومة؛ لتغدو هذه النـزعة التاريخية في رؤية

---

(١) ديوانه:«شموخاً أيتها المآذن» ط(١)، (عمان، الأردن:دار الفرقان للنشر والتوزيع،١٤٠٧هـ/١٩٩٧م)،ص٢٢.
والتوزيع،١٤٠٧هـ/١٩٩٧م)،ص٢٢.

(٢) انظر: العزب، د. محمد أحمد: « دراسات في الشعر »، (القاهرة: ا لس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والعلـوم والعلوم الاجتماعية، بدون تاريخ »، ص ١٤٩.

الشاعر للوطن مكوناً جوهرياً في وعيه النظري والواقعي، وسبيلاً محققاً للغاية التي تغياها من استعانته بتاريخ وطنه المليء بالمعارف والبطولات، والانتصارات؛ تلك الغايـة تمثلـت في: استخلاص العبرة، وإثبات الهوية واسترجاع الأصالة، واستلهام الماضي، واستشراف الآتي[1]؛ ونتيجة لرغبة الشاعر في إبراز ملامح الخصوصية والتميز لهذه الأرض الإسـلامية في البنـاء الشعري؛ بوصفها حاملاً لهوية ثقافية جماعية لم يبرزها مكاناً جامداً، أو ظرفاً تاريخياً ساكناً بقدر ما أبرزها أرضاً مقاومة تسيل منها الدماء، وتنبض بالحياة والصراع[2]؛ مـن خـلال: صورة: (خيول الفتح/ وسيوف الكماة في حطين) المندغمة مع حركـة الانسـان المسـلم المتشبث بهذه الأرض، والمدافع عنها، والمنتمي إليها.

ومن النماذج على النمط الآخر المباهي بأرض حطين من أجل التحفيز، والتـذكير، والتشوق إليها قصـيدة: (حكايـة شـعب) للشـاعر: (محمـود دسـوقي، فلسـطين: ١٣٥٣/١٩٣٤-..) التي بناها وفق أسلوبٍ حواري أقامه بين أخٍ فلسطيني لاجىء: (أحمد) وأخته (سلمى)، بعد قتل أبيها من قبل قوات الاحتلال، وتشردهما عن أرضـهما، مجسـداً الأجواء المأساوية التي عاشا فيها، مصوراً في تواشج امتزجت فيه ذكريات الماضي المضمخة بأريج الأرض آمال المستقبل، وأحلام العودة إلى ربوع الوطن في حيفا، وعكا، وحطين التي غدت بحمولاتها التاريخية محرضاً على هذه العودة حيث قال على لسان أحمد:

أيا سلمى

رعاك الله

أين الدار..والبحر؟

وأين الفُل..والوديان؟

وأين السهلُ والوعر؟

أنرجع للروابي الخضر؟

أم يلتفنا القبر؟

---

(١) انظر: رماني، د. إبراهيم: « المدينة في الشعر العربي: الجزائر نموذجاً »، (القاهرة: مطابع الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص ٢٤١.

(٢) انظر: الخباص، د. عبدالله بن عوض: « القدس في الأدب العربي الحديث »، ص ١٥٥.

...

أنرجع للروابي الخضر

نسقي الأرض نرويها

وللبيارة الخَضراء...

في حيفَا

وفي عكا

وحطينٍ تناديها؟.(1)

إن هذا التشبث القوي بالأرض، والتشوق إليها، والتباهي بما تحقـق عليهـا مـن انتصارات – تولد نتيجة لما تمارسه قوات الاحتلال الصهيوني في حق الإنسـان العـربي في فلسطين من تهجير وتشريد، فكان من البداهة أن تكون لتلك الأعمال مفعولات عكسية في نفوس عاشقي الأرض التي نبتوا فيها بما يخيب آمال الصهيونية في إخفات صـوت الضـمير لدى الإنسان العربي(2)؛ وقد صدر الشاعر عن هذا الباعث، وعبر عنه وفق هـذا السـياق القصصي، وضمن إطاري الذكرى والحلم اللذين تقاطعا معاً لـيحملا معانـاة الإنسـان الفلسطيني، وحياته، وآماله، وأحلامه؛ فالذكرى جسدت: حياته في بلاده الجميلـة قبـل الاحتلال بين أهله وأحبابه، موفور الكرامة، متمتعاً بجمال بلاده ومناظرها، كما جسـدت في المقابل ذكرياته المؤلمة بعد الاحتلال التي أضحى فيها لاجئاً مشرداً يخبط في دروب التيه، والغربة، فتراءت أمام عينيه صور الماضي وذكرياته(3).

والحلم الذي امتد على مساحة أوسع من النص جسد الأمل، وحمل أحلام المستقبل الفساح، وآماله في العودة إلى الأرض بكل زخمها، وذكرياتها، ومقدساتها؛ فهو حلم التحرير والانفلات من ضيعة الشتات، وأسر المنفى، وتشرد الذات، وتأتي (حطين) في النص مزيجـاً من الذكرى والحلم؛ فهي- من جهة حمولاتها التاريخية- حدث بطولي تتداعى إلى الـذاكرة

---

(1) ديوانه: « زغاريد الحجارة »، ص ٨٥-٨٨.

(2) انظر: حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص١٥٨.

(3) انظر: أبو شاور، سعدي: « تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ط(1)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٣م)، ص١٧٢.

ضمن إطار الذكريات الجميلة التي تحققت على تراب هذه الأرض، وغدت بذلك منجزاً من منجزا ا الخالدة المشكلة لذاكرة الإنسان فيها، ومن جهة كو ا حيزاً جغرافيـاً ينتمـي إلى الوطن الفلسطيني السليب تصبح جزءاً من حلم الإنسان العربي عامة، والفلسطيني على وجه الخصوص في التعلق ا والعودة إليها بعد استعاد ا وتحريرها؛ وحطين في كلتـا الحـالتين: (حدثاً ومكاناً/ وذكرى وحلماً) تشكل حافزاً استنهاضياً للأمة تدفع ا نحو التحرك الإيجابي الفاعل؛ فهي جزء من التاريخ تزداد الحاجة إليه كلما تضاعفت أزمة الهوية لدى ا تمـع، وتعمق الإحساس بضياع الوطن [١].

ومثلما برع النص في نقل مضامينه، والتعبير عنها في بعدي الذكرى والحلـم بـرع كذلك في يئة البناء الشعري الذي تشكلت فيه هذه المضامين تشكلاً فنياً مؤثراً في نفـس المتلقي؛ وذلك حين (رصد الشاعر لقصيدته كل مستلزمات نجاحها من عناصر الصورة الفنية التي تقوم على البنية القصصية: كالحدث، والحوار، وتعدد الشخصيات، فضلاً عن عناصـر الصورة من حركة، ومكان، وزمان) [٢]، اضافة إلى التشكيل البصري الذي أسهم في تعميق دلالة المعنى، وفتح أفقاً لمشاركة القارىء المتفاعلة مع النص.

ولا تقل النصوص الأخرى -غير التي أشرنا إليها- في عمق شعورها المتباهي بحطين، والاعتزاز ا، والفخر بالانتماء إليها، والشعور بمرارة الألم من الحال الذي صارت إليه هذه الأرض في واقعها المعاصر حين تغير حالها فافتقدت البطولات، وأقفرت من الانتصـارات، رزحت تحت وطأة العدو المحتل الغاصب كا هو في تناول محمد مهدي الجواهري[٣]، وعبدالله بن سليم الرشيد[٤]، وعدنان محمد الخاطر[٥].

---

(١) انظر: الرماني، د. إبراهيم: « المدنية في الشعر العربي، الجزائر نموذجاً»، ص ١٩٦.

(٢) حمدان، د. سالم: « البناء العضوي في الصورة الشعرية الأردنية المعاصرة»، ضمن «الشعر في الأردن، وموقعه من حركة الشعر العربي»، ص ٢١٤.

(٣) انظر قصيدته: « مهلاً»، «ديوان الجواهري»، جمع وتحقيق د. إبراهيم السامرائي وزمـلاؤه، (مطبعـة الأديـب البغدادية، ١٩٧٥م)، ج٥، ص ٣٤٦.

(٤) انظر قصيدته: « أوان النشيد »، ديوانه: « حروف من لغة الشمس »، ط(١)، (الرياض: دار المعـراج للنشـر والتوزيع، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ١٩-٢٠.

(٥) انظر قصيدته: « بندقية مجاهد فلسطيني»، ديوانه: « أنغام الغروب وأدمعه»، (الدمام: مطـابع الشـريم، بـدون معلومات أخرى)، ص ١٦٥.

* * *

ومثلما افتخر الشعراء المعاصرون بالحدث حطين في ذاته، وقيمته وجيله، والأرض التي احتضنته افتخروا كذلك بكل نصر حاضرٍ، أو موقف بطولي معاصر يعيد ذكرى حطين، أو يهيج انبعاثها من جديد؛ ويبدو أن السبب في هذا يعود إلى كون مثل هذه الانتصارات والمواقف البطولية جاءت بعد مرحلة من اليأس، والإحباط، والهزائم فكانت: (نوراً أشرق في النفوس الضجرة اليائسة، ومشكاة أضاءت دروب العتمة)[1]، وأملاً جديداً لانبعاث يستعيد فيه العرب والمسلمون كرامتهم التي اهتدرتها الهزيمتين (٦٨هـ - ٤٨م)/(٨٧هـ - ٦٧م)، وأبرز هذه الانتصارات، والمواقف البطولية التي تباهى بها الشعراء، ورأووا فيها صورة حطين الجديدة في نصرها، وعزها، ومجدها:

- الانتصارات المظفرة التي تحققت للعرب ضد العدو الصهيوني المحتل وخاصة معركة الكرامة: (١٣٨٨هـ/١٩٦٨م)، وحرب رمضان: (١٣٩٣هـ/١٩٧٣م).
- وتضحيات الشهداء الذين بذلوا دماءهم من أجل رفع شأن الأمة، وغسل العار العربي، واسترداد المقدسات الإسلامية.
- ومظاهر التوحد والوحدة التي تحققت في بعض أجزاء الوطن العربي، والتي استبشر بها الشعراء المعاصرون، ورأوها انتصارات يحق التباهي بها، كونها (خطوة إلى وحدة الأمة العربية، وهي وحدة حتمية لا بد من تحقيقها) [2] من وجهة نظر الشعراء.

فهزيمة حزيران التي (جاءت إخفاقاً بعد ترقب للنصر الموعود) [3]، أصابت الأمة بفاجعة أليمة ونكسة نفسية عميقة هزت ثوابت النصر، وغرست بذور الهزيمة فيها وجعلتها تبحث في ذاتها، ومنجزاتها المعاصرة عما تعوض به هذه الهزيمة وتستعيد من خلاله شيئاً من

---

(١) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ١٩١.

(٢) الحوفي، د. أحمد محمد: « القومية العربية في الشعر الحديث »، ص١٤٩.

(٣) الحامد، د. عبدالله: « الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن، ١٣٤٥هـ/١٣٩٥هـ »، ط(١)، (منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ص ٢٣٨.

الثبات، واسترداد الذات في مواجهة العدو الصهيوني المشترك؛ ومن هنـا شـكلت هـذه الانتصارات مرتكزاً فخرياً في النفس العربية تعيد لها ثقتها في نفسها، ومقدراتها، وتتجـاوز ما لحقها من ذل ومهانة، وانهزامية؛ وعليه غدا الربط بينها وبين حطين ربطاً منطقيـاً في تداعيات شعورية لها أسبابها، فحطين هي المعركة التي انتصرت فيها الأمـة علـى عـدوها المغتصب أرضها في فلسطين بعد فترة من الانهزام والتشرذم، وعاد بعدها المسجد الأقصى إلى حوزة المسلمين بعد احتلال جائر، وليس بعد حطين من نصرمماثل ارتبط بأرض فلسطين – بؤرة الصراع العربي المعاصر– يمكن الارتداد إليه، واستعادة آفاقه، وتذكر معالمه كلمـا لاح انتصار معاصر تأمل به الأمة تحقيق ما تحقق في حطين إلاّ هو؛ وبالتالي كان كل نصر مـع اليهود المحتلين للأرض العربية يعيد إلى الأذهان النصر في حطين. والنصوص الشـعرية الـتي اكتـنـزت هذه المضامين، وعبرت عنها تضامت في مشاعرها المتباهية بهذه الانتصـارات المعاصرة، معتزة بها، رابطة بينها وبين حطين في مجدها، وعزها؛ وإن كانت قد اختلفـت في أساليب التناول، وطريقة الأداء، وشعرية التعبير؛ فهذا الشاعر (صابر عبدالـدايم: مصـر: ١٣٦٨هـ/١٩٤٨م-..) في قصيدته: (الكلمة والسيف) انعطف إلى حـرب (رمضـان/ اكتوبر) بنفس توشحت بالفخر، وامتلأت بالاعتزاز والتباهي بهذا النصر المؤزر الذي غسل العار العربي، وأعاد البسمة والحب إلى سيناء، وسحق ليل الغدر والذل، وحمل عبير النصر في حطين، واسترجع صورة صلاح الدين حاملاً سيفه، مجلجلاً بتكبيراته، مازجاً الشاعر هـذا الفخر والتباهي بالحب العارم لمصر، وأبنائها الأبطال، في تناول يرشح بالفداء، ويصر علـى النضال؛ فـ(كما فجرت نكسة يوليو شعر الغضب، والثورة كذلك فجرت حرب أكتوبر أشعار الحرب والنضال) [1].

أبناؤك يا مصر الشرفاء.

صانوا شرف الكلمة

حين تحقق حلم العمر على أيديهم في لحَظات

وأحالُوا الشوق لقاءً، وعناقاً ممزوجاً بالقُبلات

....

فالحُلم المشرق في محنتنا

---

(١) عطية، أحمد محمد: « حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث »، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص٥٩.

النابت في ظُلْمة تربتنا

كم كلفَنا .. كم عرضنا لصفَعات الريح الليليةْ

...

لنمحو وشم العار

... والريح الشرقيةُ تحملُ عطر الأحباب

وعبير النصر بحطين يدخلُ من كُل الأبواب

وصلاح الدين يهز السيف، وتكْبيرته تحتضن المحراب[1].

فالنص اعتمد في تشكيله على ثنائية: (الكلمة/ والسيف) اللتين تآزرتا في تحقيق هذا النصر، والدفع به إلى أرض الواقع؛ فالكلمة التي استحالت وفق الرؤية الشعرية (نبعاً يتـدفق بالضوء وبالصدق) جسدت المعنى الحقيقي للوطن، وكانت الوجه الصادق للحب، والقلب النابض بالأمل، والشريان المتدفق بالإصرار. أما السيف فهو الأداة الـتي ترجمـت أحـلام الكلمة، وفعلت آمالها واقعاً منتصراً في أرض المعركة.

وقد نقل أحاسيسه الممتلئة فخراً ا وفق تفجير طاقات اللغة التصويرية من خـلال بعدي التجسيد والتشخيص اللذين تحولت ما الأشياء الجامدة، والمعاني ا ـردة إلى شخوص متحركة، وعوالم محسة ملموسة؛ الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه بعض البـاحثين مـن أنّ حرب أكتوبر قد جددت في بنية القصيدة العربية، وصورها، ورموزها بجـذ ا إلى الصـور التعبيرية، ومزجها بين الواقعي والمتخيل[2]؛ فالحلم أصبح – في النص – مشـرقاً ونابتـاً في الكلمة،وليل الغدر استحال شيئاً مادياً يسحق، ومصر غدت فاتنة جميلة لها قلب وضـفائر تغسلها في الأ ار.. إلى غيرها من الصور التي حلقت في أجواء خيالية بعيدة، فتحت الصورة فيها بعداً وإيحاءً عميقين، وبرز فيها حسن التوظيف لعنصري التجسيد والتشخيص بشـكل نأى ا عن الوقوف عند حدود التماثل الشكلي[3]، إضافة إلى توظيف صيغ التكرار، وصيغ

---

(١) ديوانه:«مسافر في سنبلات الزمن »، (القاهرة: مطبعة الأمانة،١٩٨٣م)، ص ٧٧-٧٨.

(٢) انظر: عطية، أحمد محمد: « حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث »، ص ٦١.

(٣) انظرحبيبي، محمد حمود: «الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينات الهجرية»، (الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م،) ص٢١٧.

الأفعال المعبرة عن مشاعر الجزم والتأكيد، واستدعاء صور الأحداث، والفراغ الشكلي الذي احتشد به النص ليسهم في خلق توازيات نغمية، ودلالية متناظرة، ومتضافرة مـع الصـورة الشعرية، والبنية الإيقاعية المتدفقة التي حققت للنص تدفقاً تناغمياً يتوافق مع الحالة الشعورية المتباهية.

أما الشاعرة: (فاطمة بديوي، سورية: ١٣٤٨هـ/١٩٢٩هـ-..) فقد تغنـت في قصيد ا (شآم العروبة) بانتصار (رمضان/ أكتوبر تشرين) في سياق يتمدح بالشام، ويشـيد بمآثرها، وتاريخها، فهي الأرض التي قادت انتفاضة العرب، وسمعت جرح فلسطين النازف، وهي الأرض الصامدة التي جعلت من عزمها ملحمة للأمجاد حين أصم العرب آذا م، وهي ديار الأبطال الذين عزفوا ألحان البطولة في حرب رمضان، ووصلوا ما انقطع من ا د العربي حتى لكأن نصر حطين قد عاد مرة أخرى:

لله در حمـاة العـربِ قَـد كَتبـوا ... في زحف تشرين سفْراً يـذْهلُ الحقَبـا

ها هم بنوك جنود الفتح قَـد وثَبـوا ... وبارق النصـر مـن رايـاتهم وثَبـا

كأن حطـين قَـد عـادت أوابِـدها ... وعنفُوانُ صلاحِ الدين قَـد نشـبا[1]

إن هذه الانعطافة من الشاعرة – ذه النفس المحتشدة – نحو انتصـار (رمضـان/ تشرين) أتت استجابة طبيعية للهم العربي والإسلامي، وتفاعلاً مع القضايا العربية التي وقفت فيها الشاعرة المعاصرة بجانب الرجل، وقاسمته هموم القول فيها[2]؛ وهذا التفاعل الوجـداني ذا النصر الذي ناغى الأحلام، وهدهد الآمال انعكس بـدوره علـى أدوات الشـاعرة، ووسائلها التعبيرية، فجاءت اللغة والصورة، والقافية، والبحر الشعري – بتفعيلاته الممتـدة

(١) ديوا ا «منارة ا د»، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م)، ص ١٩-٢٠.

(٢) انظر في هذا على سبيل المثال:

الخضيري،د. صالح بن عبدالله: « الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية»، ط(١)، (الرياض: مكتبة التوبة، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ص ٦٦، ٨٣، ٩١ .

وسمرين، د. رجا: « شعر المرأة العربية المعاصرة ١٩٤٥-١٩٧٠م)، ط(١)، (بيروت: دار الحداثـة، ١٩٩٠م)، ص ٤٧١-٥٣٤.

المستوعبة تدفق المشاعر واندفاعها – جاءت كل هذه الأدوات أصداءً واضحة معبرة عمـا ماجت به الذات الشاعرة من الفرح، والاعتزاز والتباهي؛ ولا غرو في هذا (فإن تطعيم المعاني بالمشاعر الوجدانية يزيد من حرار ا في نفس القارئ والمتذوق؛ فتكون أوفر تعبيراً عن صدق التجربة والمعاناة، وتضفي على النتاج الفني غنى، وثراءً مصدره المشاعر النفسية الـتي تبـث الحياة في الأثر الفني وتخصبه) [1].

وقد آثرت الشاعرة المفردة القديمة، والعبارة الفخمة، والجرس الموسيقي الصـاخب؛ ويبدو أن طبيعة الموضوع دفع إلى هذا النهج، وقد أشار د. حلمي القاعود إلى أن الأشـعار المرتبطة بالقضايا القومية، والوطنية غالباً ما تكون أقـرب إلى انتـهاج أسـلوب الجزالـة والفخامة، والجهارة والقوة[2]؛ لا سيما إذا ما جاء ضمن إطار الشكل البيتي كما هو عنـد الشاعرة هنا.

أما الشـاعر: (علـي عثمـان حـافظ: السـعودية: ١٣٢٧هـ ـ/١٩٠٩م – ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م-...) فقد وجد في معركة الكرامة[3] صورة مماثلة لمعركة حطـين في نصرها وعزها، وفيما حققت من رد العدوان الصهيوني بالكفاح والجهاد، مفتخراً ا ومعتزاً بدورها في بناء ا د العربي المفقود؛حيث قال في قصيدته: (معركة الأردن، والفـدائيين في الكرامة):

إنّ الكرامةَ قد بنت للعربِ أبراجاً مشيدة

هي مثْل حطينٍ على الأعداءِ معركةٌ مبيدة[4]

وتلهب صور البطولات، وسقوط الشهداء في ساحات الجهاد مع العدو الصـهيوني نفوس الشعراء المعاصرين، وتثير وجدانا م؛ فتدفعهم للإشادة ـا، وتخليـد تضـحيا ا،

---

(١) الهاشمي، د.محمد عادل: «أثر الإسلام في الشعر الحديث في سورية»، ص ٢٤٦.

(٢) انظر: «محمد ﷺ في الشعر الحديث » ص ٤٨٥.

(٣) معركة الكرامة: هي المعركة التي تصدى فيها الفدائيون الفلسطينيون، والجنود الأردنيون للجيش الإسرائيلي حين -عبر مدفوعاً بأحلامه التوسعية الاعتدائية- شرق الأردن في قرية الكرامة، وأوقعوا بـه هزيمـة منكـرة عـام (١٣٨٨هـ/١٩٦٨م). انظر: صالح، د. محسن محمد: «معركة الكرامة كما تنقلها الوثائق البريطانيـة»، ا لـة العربية للعلوم الإنسانية، (الكويت، س ٢١، ع ٨٣، ٢٠٠٣م)، ص ١١٥-١٦٠.

(٤) ديوانه: «نفحات من طيبة»، ط (١)، (جدة: مطبوعات امة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ص ٤٣.

وتشدهم لاسترجاع أمجاد النصر في صفحات التاريخ الإسلامي؛ فما أن تتابع قوافل الشهداء، ومواكب الأبطال تدافع عن الأرض، والعرض حتى تنطلق ألسنة الشعراء مع تدفق الدماء الزكية تسجل آيات البطولة والإقدام في سفر الخلود[1]، مستذكرة انتصارات الإسلام الإسلام العظمى في بدر وحطين، ممجدةً الشهداء مشيدة بأفعالهم وتضحياتهم؛ الأمر الذي جعل من هذه القصائد – كما أشار الدكتور عمر الدقاق- تتجاوز حدود الرثاء المبلل بدموع التفجع والحزن إلى كونها أصواتاً في مواجهة اليأس، وصرخات لأخذ الثأر، متجاوزة محدودية الأحداث، والزمان، والمكان لتكون رمزاً شاملاً، ونبراساً للأجيال المتشوقة إلى الحرية [2].

ومن النماذج الشعرية التي فخرت بالبطولات والتضحيات التي رأى فيها الشعراء استعادة لمجد (حطين) قصيدة: (مصرع الفارس) للشاعر (سليمان العيسى: سورية: ١٣٤٠هـ/١٩٢١م -...) التي افتخر فيها (بالدم العربي الذي غسل الإهانة، ودل على الطريق) [3]، متجسداً فيما قام به عبدالمنعم رياض رئيس الأركان المصرية من بطولة وفداء حين قضى شهيداً على جبهة القتال في السويس عام: (١٣٨٨هـ/١٩٦٩م)، مكبراً هذا العمل، مباهياً به، ناظراً إليه على أنه العمل الذي سيمزق قيد الأمة، وأنه التضحية العظيمة التي فرحت بها (حطين)، وابتهجت بأبطالها، حيث قال مخاطباً هذا الفارس البطل:

يا رافعاً علم التحدي.. بعدما	**ماتت التحدي.. في العرين.. إباءُ ..**
نمنا على القيد الهجين ومزقت	**قيدي الهجين شظيةٌ بكماءُ**
ألقمتها صدر الرجال فزغردت	**حطين، وافتتح الكتاب حراءُ[4]**

ولعل هزيمة حزيران العسكرية التي أحبطت الآمال، وأفقدت الثقة في كل شيء، لعلها كانت وراء هذا الانفعال العميق بهذا الحدث الفدائي الذي جاء مجسداً النضال،

(١) انظر: الدقاق، د. عمر: «الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث»، ص ١٤٩، ٤٣٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص ٤٢٠، ٤٣٠.

(٣) «الأعمال الشعرية»، ط(١)،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م)، ج٢، ص٤٩٨.

(٤) المصدر نفسه: ج٢، ص ٥١.

والكفاح الذي ظل الشعراء المعاصرون يؤكدون عليه، ويرونه الطريق الوحيد لاسترجاع الحقوق المسلوبة؛ الأمر الذي دفع إلى بعث هذا الشعور الوجداني المنفعل بالحدث إضافة إلى كون الشاعر (يعد من طلائع الشعراء الذين تمثلوا في شعرهم شخصية الثائر القومي الوحدوي الاشتراكي) [1]، وأصحاب هذا الانتماء الذي يتجه إلى تحقيق رسالة قومية ثورية همها تحرير الفرد، والأمة، والأوطان سياسياً، واجتماعياً من مظاهر الظلم، والاستبداد، ورفض سيطرة الدخيل؛ تجد عندهم الانفعال الشديد، والنبرة الخطابية المرتفعة،والتفاعل الوجداني مع أي حدث عربي يسهم في تحقيق هذه الرسالة.

الأمر الذي جعل الشعر عند أصحاب هذا التوجه – في الغالب – متوافقاً مع الأفكار، والمبادئ التي يدعون إليها، فتغدو بالتالي النبرة الصاخبة واللغة الثورية – التي تحيل الشعر إلى بيان سياسي – من مستلزمات الشعر وظواهره البارزة عندهم[2]؛ وهذا ما أكده د. عمر الدقاق حين قال: «على أنّ جانباً كبيراً من شعرنا القومي في العصر الحديث كان شعراً منفعلاً أكثر منه فاعلاً؛ أي أنه كان في أحيان كثيرة صدى للأحداث: يحدث صدام، ويسقط شهيد فيرصد الشاعر ذلك في قصيدة، وقد يبقى في إطار التسجيل والنقل، وقد يرتفع إلى مرتبة التصوير والإبداع؛ ولكنه في أكثر الأحوال كان في شعره وليد الظرف أسير المناسبة) [3]، ولا سيما في شعر الشكل البيتي؛ وقد أشار بعض الباحثين إلى أن (العيسى) ممن نضجت تجربتهم الشعرية المبكرة على النمط التقليدي البيتي، ثم أدركتهم القصيدة الجديدة بعد ذلك؛ ولهذا تجد عنده النبرة الخطابية العالية، وبخاصة في تجاربه التي شكلها في هذا القالب، وتقل هذه الخطابية في شعره التفعيلي[4].

ويبدو أن الشاعر قد وجد في حطين ملمحاً ثورياً يتوافق مع رؤيته للكفاح والنضال، والتضحية فعمد إلى استدعائها، والتباهي ا، والربط بينها وبين البطولة الحاضرة؛ أملاً في

---

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٦٤٢.

(٢) المرجع نفسه: ج٢، ص ٦٤١، ٦٤٤.

(٣): «الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث»، ص ٤٥١.

(٤) انظر: مبارك، د. محمد منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٦٤٤.

استعادة حطين التي رآها منجزاً عربياً مجيداً دون الالتفات إلى كون قائدها: (صلاح الدين) في أصله غير عربي، وفي هذا ما يؤكد التقاء (حطين) مع (الشخصية الصلاحية) في اسـتواء النظرة إليها عند الشعراء العرب المعاصرين – على اخـتلاف توجهـا م، ومنطلقـا م، ودواعيهم الاستلهامية –، وعلى كون حطين صفحة مشرقة، وبطولة عظيمة حفظت ـا الأرض العربية، ودحر العدو المغتصب عنها؛ مع التأكيد على أن كلاً منهم وظـف هـذا الرصيد العميق لحطين توظيفاً توافق مع رؤاه، وتوجهاته الفكرية، ورؤيته لاسـتثمار هـذا الرصيد في معالجة حال الأمة الراهن، ومهما يكن من أمر فإن شعراء الاتجاه القـومي قـد وجدوا في الموروث العربي مرتكزات تاريخية تمد نفوسهم بثروة قومية تدفعهم إلى التحفيـز، وتعبئة الأمة العربية نحو النضال، والتحرر، والنهوض بالواقع العربي.

ومثلما هيجت صور البطولة والتضحية المعاصرة خواطر الشعراء، ودفعتهم إلى الفخر بحطين، واسترجاع نصرها المؤزر، فقد كان لبعض مظاهر الوحدة التي تحققـت في بعـض أجزاء من الوطن العربي دورٌ لا يقل في يجه نفوس الشعراء، وإثـارة مشـاعر الفخـر، والاعتزاز، واستذكار حطين بكل زخمها التاريخي ورصيدها البطولي، وأبرز هـذه المظـاهر الوحدوية التي تحققت بعد نكسة حزيران الوحدة اليمنية بين القطرين الشمالي والجنوبي؛ التي رآها الشاعر: (حسن الذاري) نعمة ارتضاها الله لهذا الشعب حين ارتضى له النصر، وهيأ له الوحدة، فسعى هذا الشعب إليها باذلاً النفس، والنفيس، مدركاً أن هذه الوحدة هي أمـل الأمة وطريقها للعزة وا د، وهي حين تحققت واقعاً ماثلاً للعيان أعـادت صـورة بـدر، وحطين، وباركتها أملاك السماء، متمنياً لو أن صلاح الدين يطل على أبطال هذا النصـر ليرى ما حققوه حيث قال:

شـعب أراد انتصـاراً فارتضـاه لـه .. من يكْشف الكَرب في الظلما لمبتـهل

حطين عادت، وأملاك السما شـهدت … تبـارك النصـر في زهـو لمحتفـل

فليت عـين صـلاح الـدين تنظرنـا … ونحن نحمي حمى الميـدان في النـزل

نطهـر الأرض مـن رجـس ألم ـا … ونحرق الأرض في أوطار منفصـل[1]

---

(١) ديوانه:« قذائف اللهب»، ص ٨٤-٨٥.

ومن خلال العرض السابق يمكن القول: إن حطين قد شكلت عند الشعراء المعاصرين مع الشخصية الصلاحية الجانب الآخر من جوانب الفخر؛ حيث تباهى الشعراء ا، وأبدوا مشاعرهم الفياضة نحوها: فخراً واعتزازاً، ناظرين إلى ذات الحدث مباهين به، مزهوين بمجده وبطولته، ومنجزاته، رابطين بينه وبين الشخصية الصلاحية الفاعلة له في تلازم يشير كل منهما إلى الآخر، ويستدعيه إلى الذاكرة، مفتخرين كذلك بالعوامل التي أسهمت في تحقيق هذا النصر، وبالجيل الذي صنعه، وبالأرض التي تمثل عليها، مستحضرين – في ذات الوقت – نصر حطين، ومجدها كلما امتلأت نفوسهم فخراً بمجد، أو تضحية، أو بطولة معاصرة ترتد م إلى آفاق حطين وأجوائها المنتصرة، مبدين شوقهم، ورغبتهم في عود ا مرة أخرى، واستلهام الأمة لها استلهاماً يخرج ا من مآزقها الراهنة؛ فحطين رمز للنصر الغائب، والقدرة المفتقدة، والبطولة المأمولة؛ (وأحداث البطولة يكثر استدعاؤها كلما ازدادت الرغبة لدى الشعراء في البحث عن الخلاص، وانتظار من يعيد السليب، والمغتصب للأمة العربية من أيدي العدو)[1].

---

(١) هلال، عبدالناصر، عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي في مصر »، ص ١٨٧.

● المدح والتمجيد

شكلَ مدح الشخصية الصلاحية وتمجيدها عند الشعراء المعاصرين جانباً من جوانب الارتباط بهذه الشخصية، والتعلق بها، وإبداء الحب العميق تجاهها، بوصف صاحبها بطلاً يستحق التمجيد، وقائداً مظفراً نصر الإسلام، وحرر الديار الإسلامية من الغزاة[1]؛ والرمز الذي تستدعيه الذاكرة العربية كلما أحست بخطر المواجهة، والتحدي؛ فهو: (درع الإسلام، ووقاه، وعرينه وحماه، وسيفه الذي انتضاه.. وجعله مهيباً في ماضيه، رهيباً في نفوس أعاديه) [2]؛ ولهذا (تقف شخصية صلاح الدين، وأعماله في مقدمة اهتمامات الشعراء في الأقطار العربية كافة..؛ لعدة أمور من أهمها: أعماله البطولية التي توجها بفتح بيت المقدس، وتطهيره من وضر الصليبيين، والظروف والأحوال التي يمر بها العالم الإسلامي تشبه إلى حد كبير ظروفهم اليوم؛ فاحتلال اليهود للقدس يعيد إلى الذاكرة احتلال الصليبيين، وتطهيره على يد القائد يحمله على التفاؤل بعودة قائد يفك أسر القدس من براثن اليهود) [3].

وإذا كان بعض النقاد قد وقفوا موقف التقليل من شعر المدح بوصفه شعراً تقليدياً تستفزه المناسبات، ويدفع إليه التملق، والتكسب مما يبعده عن روح التجدد والتجديد، وشعر الشخصية، والذاتية والعصرية التي ينشدها هؤلاء؛ فإنهم – فيما يبدو – قد عنوا بذلك شعر المدح المتكلف، والمبالغ فيه المرهون بظروفه الآنية، والمدفوع ببواعث العطايا والنوال؛ ذلك الشعر المدحي الذي وصفه الشاعر محمد حسن عواد بأنه: (أضعف ضروب الشعر، وأحقها بالموت؛ لأن حياته رهنٌ بظروفه، وبما يمنح قائله جزاءً له، وقيمته منوطة بقيمة معانية المتكلفة، أو المبالغ فيها الذي يجتهد المادح في خلعها على ممدوحه) [4].

---

(١) انظر: الطعمة، د. صالح جواد:«صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر »، ص ١٤-١٥.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢٣، نقلاً لكلام أحمد شوقي الذي افتتح بها قصيدته التي عرض فيها لصلاح الدين، وانظر في هذه القصيدة: صبري، محمد: « الشوقيات المجهولة»، (مصر: دار الكتب، ١٣٨١هـ/ ١٩٦١ م) ص٢٢١.

(٣) الهويمل، د. حسن بن فهد: «النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ط(١)، (الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث، والثقافة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ٢٢٠.

(٤) مقابلة شخصية مع العواد أجرتها الباحثة: آمنة عبدالحميد العقاد: ١٤٠٠/٣/٩هـ انظر كتابها: «محمد حسن عواد شاعراً»، ط(١)، (جدة: مكتبة المدني، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ٢٥٠.

أما الشعر المدحي الذي مصدره صدق التجربة والإعجـاب بصـفات الممـدوح، وبطولاته، فإنه لا يندرج تحت هذا الشعر الباهت المرفوض، بل هو الشعر الذي تطرب لـه القلوب و تهتز له النفوس؛ يقول د. عبدالله بن صالح العريني: (يعد غرض المدح أضخم أبواب الشعر العربي، وهو ينبعث من الرغبة التي هي إحدى مثيرات العاطفة، ومهما قيل عن هـذا الغرض من سلبيات فإن من جوانبه الإيجابية التي لا يمكن إنكارها أن الشـاعر في مديحـه الأمير، أو الوزير إنما يصور ما ينبغي أن يكون عليه الممدوح من الجلال، والعظمة..، وليس كل شعر المديح باعثه التكسب، وطلب النوال فقط؛ إذ إن منه ما يكون مبعثه الإعجـاب بالممدوح، وبطولاته) [1].

إن الضعف الفني في المعالجة الشعرية ليس له علاقة بالموضوع بقدر ما لـه علاقـة بالموهبة، وطريقة التناول التي تكون باهتة عندما يأتي التناول الشعري اسـتجابة لتخطـيط يقترحه الشاعر على نفسه، أو يقْترح له بدافع رسمي بعيداً عن عواطفه، واحساسـاته؛ وفي هذا البعد يكد الشاعر ذهنه في عملية صنعة تسعى إلى اقتناص المعاني المستهلكة التي تقـوم عليها القصيدة[2].

والناظر المتملي في الشعر المدحي الذي تناول الشخصية الصلاحية مشيداً بأفعالهـا، وبطولا ا يجده يتجاوز المدح الفردي ا رد إلى آفاق من التمجيـد والإشـادة، مـدفوعاً بالإعجاب والتقدير، متوهجاً بالحب، لاهجاً بالثناء على هذه الشخصية البطوليـة، وعلـى الدور الذي قامت به في نصرة الإسلام، والدفاع عن حرماته، مستثمراً ذلك التمجيـد في تحريك المشاعر، وإثارة النفوس لتتذكر الأمجاد؛ دفعاً ا نحو الاستنهاض، وتجـاوزاً لأعبـاء الواقع، وهناته؛ وهذه المعالجات (الممجدة، والمشيدة) ما هي إلا نتاج شعور نفسـي مكْبِـرٍ بطولة الشخصية الصلاحية، ودورها القيادي، واستجابة لظروف الواقع، وحاجته لمثل هذه الشخصية المنتصرة، وإذا كان الشعر العربي الذي عرض لتمجيد صلاح الدين، ومدحه قبل احتلال فلسطين عام (١٣٦٨هـ/١٩٤٨م) قد ركز على كرمه، ونبله، وتعامله مع أعدائه،

---

(١) «شعر جهاد الروم»، ط، (الرياض: سلسلة مشـروع وزارة التعلـيم العـالي لنشـر ألـف رسـالة علميـة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ٤٨.

(٢) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: «شعر عبدالقادر رشيد الناصري»، ص ١٦٦.

وإنسانيته، ودفاعه عن الإسلام، وقيمه الحضارية ضد المستعمر الصليـبـي الغازي[1]، (لرد اعتبار المسلمين في هذه الفترة التي كان الشرق الإسلامي فيها يتردى في مهاوي التخلـف، والجمود، ويترنح تحت ضربات الاستعمار، وتتهاوى أعلامه تحت أقدام الغـزاة، وتعجـز إمكاناته عن المواجهة المتكافئة مع الحضارة الغربية الناهضة) [2]؛ فإن الشعر بعـد احـتلال فلسطين ونكسة حزيران عام (٨٧هـ/٦٨م) قد ركز بشكل كبير في تمجيده صلاح الدين على الملمح القيادي العسكري من خلال الإشادة بدوره في الانتصار على أعدائه، وتحريـره القدس، وما قام به من دور في رد الأعداء، ونصرة الحق؛ ولعل للهزيمة العسكرية والنفسـية التي منيت بها الأمة العربية إثر النكسة، وإفلاس الجيوش العربية في تحقيق النصر، ومـا تبـع ذلك من احتلال للقدس، والضفة الغربية، والجولان، وسيناء لعل ذلك هو الذي دفع بالشعر إلى هذا الانعطاف للإشادة بالجانب العسكري عند صلاح الدين؛ يحرضون بـذلك علـى القتال، ويحفزون على الثأر، و(يأملون أن تستشرف الأمة عالماً رحباً فسيحاً)[3] من خـلال رحلة البحث عن قائد منتصر تنضوي الأمة تحت لوائه، ليحقق لها ما حقق صلاح الدين من قبل؛ مما يدل على عمق الارتباط بين (الشخصية الصلاحية) وفكرة (الجهاد) التي ألح عليهـا الشعراء المعاصرون، ورأوها السبيل الأمثل لتجاوز الواقع الراهن، واسترداد الحق المغصوب.

وحين يحاول الدارس الوقوف على الإنتاج الشعري الذي تناول تمجيد الشخصـية الصلاحية ومدحها يجده قد توزع بين محورين رئيسين:

أولهما: تمجيد الشخصية الصلاحية والحدث حطين، ومدحهما في ذاتيهما.

والآخر: حضور الشخصية الصلاحية من خلال غرض الإشادة والتمجيد، سواء أكان ذلك للبطولات والانتصارات المعاصرة التي تحققت، أم كان ذلـك التمجيـد لـبعض الزعامات والقيادات والمعاصرة.

---

(١) انظر في هذا: الطعمة، د. صالح جواد: «صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر» ص ١٩-٣٨، وانظر كـذلك: الحوفي، د. أحمد: «القومية العربية في الشعر الحديث »، ص ٧٣ وما بعدها.

(٢) طبوشة، د. نبيل سليمان: «الاتجاه الإسلامي في الشعر المصري المحافظ»، ص ١٦٩.

(٣) القاعود، د. حلمي: «محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ٢٣٣.

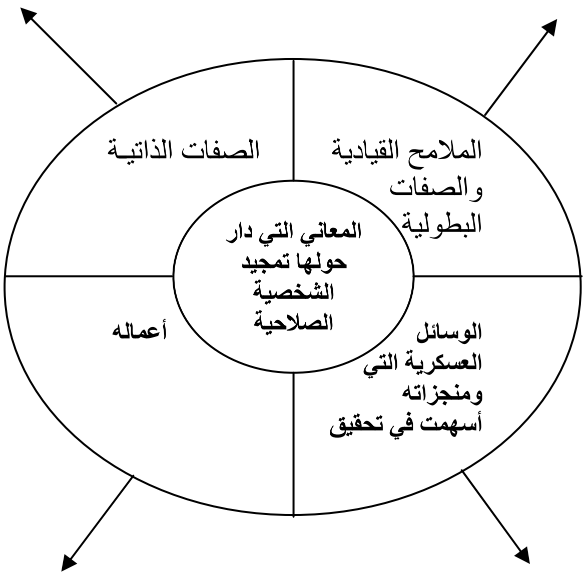
وشخصية صلاح الدين بصفاتها الجهادية، وآفاقها القيادية، ورمزيتها البطولية المنتصرة قد أغنت تجارب الشعراء - عند استدعائها للإشادة بها، أو استذكارها من خلال النماذج البطولية المعاصرة، والتفاعل العميق معها – بزخم نفسي يستذكر العظمة، والمكانة الرفيعة التي احتلتها هذه الشخصية في ذاكرة الأمة، واستلهام الأثر المرجو الذي يمكن أن تثيره حينما تستدعى بكل هذه المقومات في نفس المتلقي. والشعراء المعاصرون لا يختلفون – فيما بينهم – في تمجيد صلاح الدين، والاشادة بخصاله الحميدة، وإن تنوعت قدراتهم الفنية، ومدى استيعابهم تلك الخصال، وتوظيفها في قضايا الأمة، وإشكالاتها الراهنة، مع اتفاقهم– في الغالب – في التجربة، وعمق الاحساس بحاجة الأمة اليوم لاستعادة المنجزات الانتصارية لصلاح الدين، وبعثها من جديد.

وحين تقف على المحور الأول الذي تناول تمجيد الشخصية الصلاحية، والإشادة بها تجد أن الشعراء في هذا الجانب قد أشادوا بصفات صلاح الدين التي تميز بها من مثل (الرفق/ والحلم/ والرحمة/ والعفو عن الأعداء عند المقدرة/ وعدم الانتقام..)، والإشادة بانتمائه إلى الإسلام الذي غرس فيه مثل هذه الصفات، وتمجيد الآليات والوسائل التي حقق بها انتصاراته، ومدح أعماله العظيمة التي ظلت شامخة على امتداد التاريخ؛ وهم حين تحدثوا عن صفات صلاح الدين، عنوا بشكل واضح بالصفات البطولية التي تعلقت بالملامح القيادية التي أهلته لتحقيق الانتصارات على أعدائه مثل: (عزيمته/ وإصراره/ وإقدامه/ وثقته بربه/ وتحديه الصعاب/ ونصرته للحق..)، وغيرها من الصفات. وحين عرضوا للوسائل التي وظفها لتحقيق النصر انعطفوا يمجدون قيادته المظفرة، وجيشه الباسل المقدام، وخيله المنتصرة، ورجاله الأبطال الذين صاغهم الإسلام فغدوا فيالق عزم، وجنود فتح، وحين تواردوا على منجزاته وأعماله التي اكتسبت خلوداً في ضمير الأمة أشادوا بتوحيده الأمة الإسلامية لملاقاة عدوها، وتصديه للصليبيين، وانتصاره في حطين، وتحريره القدس، واستعادته الأراضي الإسلامية، ونظروا - قبل هذا وبعده - بعين التجلة، والتعظيم للرسالة الإسلامية الخالدة التي صنعت هذا البطل الذي انضوى تحت لوائها متديناً، متفقهاً، متعلماً؛ هذه الرسالة التي صاغت من رجال الإسلام أناساً أخلصوا دينهم لله، ووهبوا حياتهم لنصرته،

وكانوا في تاريخه سطوراً مضيئة[1]، ومنهم البطل المسلم صلاح الدين الذي تجسـدت فيـه روح الإسلام، ورسالته الشاملة حتى غدا بطلاً من أبطالها الأفذاذ.

العزيمة/ الإصرار/ التضحية/ الثقة/ الإقدام/ تحدي الصعاب/ نصرة الحق

الرحمة/ الرفق/ العطف/ الكرم/ حسن التعامل مـع الأعداء/ الانضواء تحت لواء الإسلام



القيادة الحكيمة/جيش صلاح الـدين/ خيلـه/ رجاله

توحيد الأمة/ تصديه للصليبيين/ انتصاره في حطين/ تحريره القدس/ استعادته الأراضي الإسلامية.

فهذا الشاعر (خالد الجرنوسي مصر: ١٣١٦هـ/١٨٩٨ – ١٣٨١هـ/١٩٦١م) في قصيدته: (البطولة، والرحمة في الإسلام) ينعطف إلى الصفات الذاتية التي تميز ا صـلاح الدين وما عرف به من رحمة، ونبل، وكرم، وسيرة حسنة مع أعدائه مشيداً بسمات هـذا البطل العظيمة التي جعلت منه بطلاً يستولي على تقدير أعدائه، وهذه القصيدة من القصائد التي عنيت بعنصري البطولة والخلق عند صلاح الدين، فأكدت على إنسانية البطل، وحسن تعامله مع أعدائه مقارنة بضراو م، وتعاملهم مع أبناء الأرض المحتلة[2] حيث قال:

هديت صلاح الدين من مسلم سما ... به الرفْق حتى جاز في رفقـه القَـدرا
وما قَتلَ الأعداءَ غَـدراً، وإنمـا ... يرد علـيهم سـاحقاً ذَلـك الغـدرا
يذَوب من الإسلام رِفْقاً ورحمـةً ... ويلْقي على الأعداءِ من عفْـوه سـتراً
وتأتيه أم الطفْـل، وهـي عـدوه ... وقَد ملئت خوفاً، وقد ملئـت ذُعـرا

---

(١) انظر: طبوشة، د. نبيل سليمان: «الاتجاه الإسلامي في الشعر المصري المحافظ»، ص ١٨٦.

(٢) انظر: الطعمة، د. صالح جواد: «صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٣٧.

وقد طمعت في عفوه، لا انتقامـه تقول: وليدي راح من راحتي قسرا[1]

فيا ملكاً يبكـي ويمسـح دمعـةً قسـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـرا[1]

ونادى منادي القوم ردوا صغيرها لباكية ناحت علـى طفلهـا عبـرى

صـليبيةٌ بـدلت لهفتهـا رضـاً لقد صار حـراً لا يبـاع ولا يشـرى

وصيرت عسراً من قضيتها يسـرا [2]

أما الشاعر: (معروف رفيق) فقد عمد في قصيدته: (الأقصى يستصرخكم) إلى تاريخ صلاح الدين بطل الأقصى مشيداً بعزيمته، وتحديه الصعاب، وحسن قيادته للجيش المظفـر؛ محفزاً، ومحرضاً ذه الصفات؛ (فالتاريخ ا يد حين تحمله الكلمة الشاعرة، والنغمة العذبة إلى الأجيال يعمل على شد الأزر، وشحذ الهمم) [3]:

صـلاح الـدين أعلنهـا مـراراً

وسـارت في مواكبـه الجُنـود

وما خاف الـدمار ولا الشـظايا

وقاد الجيش تتبعـه الحُشـود[4]

وعلى نفس النهج المخايل بصفات صلاح الدين التي استطاع ا صناعة النصر، وفتح القدس جاء (عبدالله بن سالم الحُميد: السعودية: ١٣٧١هـ/١٩٥١م-..) ممجـداً هـذه الصفات، ومشيداً بتضحية صلاح الدين، وعزمه، وجيشه الظافر الذي حقـق النصـر في حطين؛ حيث قال في قصيدته (ثورة الجهاد):

يا يوم فتح القُدس حطين السـرى لله درك مـن وقـاق مبـرم

جيش تقدمه صـلاح الـدين مـا هانـت عزائمـه بـذاك الضـيغم

---

(١) يشير إلى قصة تلك المرأة من الفرنجة التي خرجت تطلب ابنتها التي أُخذَت منها، ثم بيعـت فـرق لهـا صـلاح الدين،وأمر من اشتراها أن يردها إلى أمها، ويدفع له ثمنها. انظر القصة: بن شداد: «النوادر السلطانية»، ص٦٨-٦٩.

(٢) «قصص إسلامية»، (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٣م)، ص ٩٣.

(٣) الهويمل، د. حسن بن فهد « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر »، ص ٢٦١.

(٤) ديوانه: «صرخة مسلم»، ط(١)، (الأردن، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، ص١٩. ص١٩.

عـزم، وتضـحيةٌ، وإيمـانٌ بمـا وعد الإلـه لنصـرٍ كـل محكـم[1]

ويبدو أن حرص الشاعر على المضمون أكثر من عنايته بالمعمار الفـني لقصـيدته، ورغبةً في الاستجابة السريعة – عند المتلقي – لتفعيل هذه الملامح القياديـة في شخصـية صلاح الدين دفعه إلى اختيار هذه اللغة المباشرة البعيدة عن لغة التصوير، القادرة على نقـل الانفعالات، والمشاعر النفسية، والتعبير عنها تعبيراً شفيفياً – يدفع إلى الاسـتجابة الذهنيـة لأبعادها، والتقبل لمعانيها.

إن لغة الخطاب المباشرة المثقلة بالأمر والتوجيه، لا تتلاءم مع روح الفـن الشـعري الذي يتركز فيه جهد الشاعر على اختيار اللفظ، وحسن استخدام الصـورة للتعـبير عـن مضمون التجربة التي يريد توصيلها عن طريق تصويرها فنياً من خلال شـعره ذي المرامـي البعيدة، والأغراض المتوخاه بحذقٍ ولباقة، متمثلاً فيها رقة الألفاظ، وجودة السبك، وبلاغة المعاني، وروعة التصوير[2]؛ في الحين الذي كان فيه الشاعر (أحمد محمد الصديق) في قصيدته: قصيدته: (المسجد الأقصى يتحدث عن نفسه) أكثر وفاءً لفنه الشعري، وأقدر تعبيراً عـن تمجيد هذه الملامح القيادية في شخصية صلاح الدين، حين افتخر بفعله، وما قام به من حماية للمسجد الأقصى؛ فتبدت سنابك خيله تزيل غياهب الكفر، موقعاً في حطين أعذب الألحان، وموحداً أمة الإسلام على التوحيد والإيمان؛، سارداً هذه المعاني على لسان المسجد الأقصى حين شخصه مباهياً بأفعال صلاح الدين، وأعماله ا يدة، في مقابل مـا يعانيـه اليـوم في حاضره من عسف، وظلم، وعدوان، متطلعاً إلى بطل جديد يحقق له ما فعله صلاح الـدين في الماضي حيث قال:

فلمـا أطلـت للصـليب ونعيـه سـخائم تمشـي في غُـرور وطُغيـان
تبدي صلاح الـدين...فـَالأرض دونـه تمـوج بخيـلٍ كالجبـال.. وفُرسـان
سـنابكُها كـالبرق تطـوي زحوفَهـا غَياهب ليل الكُفْـرِ عـن كُـل ميـدان
علـى شـرعة التوحيـد وحـد أمـةً وأطلـع جِـيلاً صـادق العـزمِ ربـانِي
يوقـع في حطـين في حومـة الـوغى على ضربات السـيف أعـذَب ألحَـان

---

(١) ديوانه: «أمل جريح»، ط(٣)، (الرياض: مطابع النصر، ١٤٠٠/١٩٨٠م)، ص ١٧.

(٢) انظر: الحاوي سعد أحمد محمد: «الصورة الفنية في شعر امرئ القيس، ومقوما ا اللغوية، والنفسية، والجماليـة»، والجمالية»، ط(١)، (القاهرة: دار العلوم، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣)، ص ٣٢٥.

ويخلع بـالتكبيرِ.. والـوت عاصـف ... قُلُوباً هـوت لم يجـدها كيـد صـلْبان
وخرت علُوج الغربِ صرعى ونكسـت ... لتقْــرن بــالأغلالِ أربــاب تيجــان
تـألق يـوم الفَـتحِ كـالنجمِ سـاطعاً ... وكَــانَ لنصــر الله أبلَــغَ برهــان
وزانت سـماءَ القُـدسِ هـالات عـزة ... تشعشــع بـالأفراح مرفُوعــةَ الشـأن
وولــت جيـوش الغاصـبين.. كأنهـا ... خرافــةُ وهــمٍ؛ أو خيـالات وسـنان
سـقَى اللهُ هاتيــك العهــود فإنهــا ... على الدهر.. مهما كشر الخطب سلْواني(١)

إن الشاعر هنا تشده أفعال صلاح الدين، وأعماله فيندفع إلى تمجيدها والإشادة ـا مركزاً على دوره في الدفاع عن المسجد الأقصى، مستنطقاً هذا المسجد، موكلاً إليه مهمـة استحضار هذه المواقف ا يدة، والإشادة ا،والتعبير عنها أبلغ تعبير، حيث شخص صـلاح الدين وقد أطل والأرض حوله تموج بخيل البغي، موحداً الأمة على الشرع الحنيف، صـانعاً جيل العزم والإصرار، خالعاً بتكبيره قلوب الأعداء، عازفاً بسيف الحق في حطـين أجمـل ملاحم النصر والتمكين؛ وهي أعمال تستحق الإشادة والتمجيد؛ ولا سيما إذا كانت بإزاء صورة مقابلة تظْهر المسجد الأقصى في حالته الراهنة أسيراً مغلوباً على أمره يرزح تحت قيد الاحتلال والقهر. لقد برع الشاعر في استنطاقه، وبعث الحياة فيه، مباهياً، ممجداً في أسلوب عمد فيه إلى الصورة التشخيصية التي، خلعت على المسجد صفات الكائن الحـي النـاطق المباهي بالمآثر، المشيد بالأعمال والأفعال، القادر على استحضارها؛ والشاعر ذا يتجاوز إلى التشخيص الذي يمتلئ بروح الحياة المتحركة النابضة؛ مدركاً أن أرقى الصفات الإنسانية في التشخيص هي صفة الكلام(٢)، والتحدث، وأنه ليس هناك من هو أقدر على التعـبير عـن أفعال صلاح الدين، وأعماله، وتمجيدها من المسجد الأقصى نفسه، مما يعطي لهذا التمجيـد مصداقيته وأثره في نفس المتقبل، وقد عمد الشاعر إلى هذا التشخيص الفاعل مدفوعاً بحيوية المكان، وفاعلية محرره – صلاح الدين-؛ موظفاً الصورة البيانية في بعـديها التشـبيهي، والاستعاري لتشيع جواً من الحيوية في الأداء الشعري يتلاءم والأجواء الجهادية التي حققهـا صلاح الدين؛ (ولا شك أن التشبيه والاستعارة والكناية، وكافة ألوان ا از تزيد في جمـال

---

(١) ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص ١٣٩-١٤٠.

(٢) انظر: إسماعيل بنجر، نجاة حسن بصري: « الصورة الفنية في الشعر السعودي من خـلال أعلامـه »، رسـالة ماجستير مخطوطة، (جدة: كلية التربية للبنات، ١٤٠٦هـ-/١٩٨٦م)، ص ٤٣٣.

الصورة الحسية والمعنوية حين يحسن الشاعر استعمالها، والشعر من غير مجاز يصبح كتلة ميتة تفقد الحيوية والتأثير) [1].

ويبدو أن ارتباط مدح الشخصية الصلاحية، وتمجيد أفعالها بالاستنهاض هو السبب وراء جعل العواطف متقدة متحمسة رافضة الهوان والذل، والواقع الهزيل، وهو السبب الذي دفع بالمعالجات الشعرية إلى التعنيف، والمساءلة، والمعاتبة، وبروز نغمة الشكوى التي تضافرت مع مشاعر الزهو والإعجاب، عندما انفلت النص الشعري من عمق الحدث التاريخي المجرد إلى حاضر الأمة في واقعها، وإشكالياتها المعاصرة؛ فجاء التمجيد والإشادة - في النصوص الشعرية - تمجيداً موظفاً، متجاوزاً مجرد الإعجاب، والتباهي إلى استنهاض التحرك الفاعل في الأمة على اختلاف بين الشعراء في أساليب التعامل، وفنية الأداء، وطرائق التناول، والقدرة على التعبير عن هذه المعاني. كما أن ورود تمجيد الشخصية الصلاحية في سياقات تتعلق بالقدس، وبالجهاد والنضال جعل هذا التمجيد يركز على الملح القيادي العسكري في هذه الشخصية، وعلى النصر المؤزر الذي تحقق في حطين، وما تبع ذلك من تحرير للقدس، وطرد للصليبيين.

وتكاد بقية النصوص الشعرية التي مجدت صلاح الدين، وأشادت بجهاده وأعماله، وقيادته، وانتصاراته لا تخرج في مضامينها، ورؤيتها، وغاياتها من هذا التمجيد عما سبقت الإشارة إليه عند أحمد فرح عقيلان[2]، وداود معلا [3]، ومهدي الحكمي [4]، ومفرج السيد[5]، وحسن القرشي[6] وغيرهم.

---

(١) الحاوي، سعد أحمد محمد: « الصورة الفنية في شعر امرئ القيس»، ص ١٥٥.

(٢) انظر قصيدته: « المغرب الإسلامي »، «الأعمال الكاملة»، ص ١١.

(٣) انظر قصيدته: «القدس»، ديوانه: «الطريق إلى القدس»، ط(١)، (عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م)، ص ٦٧.

(٤) انظر قصيدته: « ترانيم النصر»، ديوانه: « لا تسلني عن جراحي»، ط(١)، (جازان: منشورات نادي جازان الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ص ٤٧.

(٥) انظر قصيدته: « الجزيرة العربية في ماضيها وحاضرها»، ديوانه: « فيض الأحاسيس »، ط(١)، (الطائف: منشورات دار ثقيف للنشر، والتأليف، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م)، ص ٦٧.

(٦) انظر قصيدته: « كفاح لفلسطين»، «ديوانه»، ج٢، ص ٣٢٨-٣٣٤.

وإذا كانت الشخصية الصلاحية قد حظيت بالمدح والتمجيد والإشادة لـذا ا، وصفنا ا في المحور السابق **فإ ا** في ا**لمحور الآخر قد حضرت من خلال سـياقات التمجيـد والاشادة لغيرها؛ وهذا الحضور انقسم قسمين رئيسيين:**

الأول: الحضور من خلال تمجيد بعض الانتصارات، والبطولات المعاصـرة الـتي استدعت من الذاكرة الشعرية حضور صلاح الدين، أو حضور حطين.

والقسم الآخر: حضور الشخصية الصلاحية من خلال التمجيد والإشادة لـبعض القيادات والزعامات العربية التي كانت مواقفها المشرفة من قضية فلسطين مضرب المثل، أو توسم فيها الشعراء المشيدون ا إعادة الدور الصلاحي في اسـترداد فلسـطين، وتحريـر أراضيها؛وقد حمل حضور الشخصية الصلاحية من خلال تمجيد البطولات، والشخصـيات المعاصرة - في ذات الوقت - تمجيداً ضمنياً للشخصية الصلاحية وإشادة ـا؛ إذ صـارت أقرب ما تكون إلى صورة المشبه به المحذوف والمسكوت، عنه، أو صورة المثل الأعلى الذي ترتد إليه هذه البطولات والانتصارات،حيث تنطلق الشخصيات المعاصرة التي فيها شيء من هذا الشبه منه وتعود إليه؛ فكل بطولة، وكل انتصار، وكل شخصية اسـتحقت التمجيـد والإشادة – في نظر الشعراء- فلكو ا جسدت بطولة صلاح الدين، أو استرجعت شيئاً من دوره، وجهاده وانتصاراته؛ ولعل ارتباط النص الشعري في كل هذه المقتضيات التمجيديـة بفلسطين – سواء كان ذلك بشكل مباشر، أم بشكل عرضي – كان سبباً جوهريـاً وراء حضور صلاح الدين، وتشكيله هذه الخلفية التمجيدية في هذه النصوص.

وقد شمل تمجيد البطولات والانتصارات المعاصرة التي حضرت من خلالها شخصـية صلاح الدين: تمجيد الأمة العربية، والإشادة ببعض المدن الإسلامية، وتمجيد الشباب، والجيل المسلم الذي تعلق عليه الآمال في تحقيق العزة، وتمجيد أطفال الحجارة، والإشادة بدورهم؛ فالشاعر: (كمال رشيد) في قصيدته: (دمع ودم) توقف أمام مدينة بيروت معجباً بتاريخها، مزهواً بمعالمها الناطقة بالعلم والحضارة، مصوراً مأسا ا الحاضرة، مستنجداً بسيوف العرب ونخو م لانقاذها، مستحضراً – في ذات الوقت – صورة صلاح الدين الذي وطأت قدماه ثراها، ورسم معالم النصر في ساحا ا:

بيـــروت دمـــــع، ودم   بيـــروت تـــرس، وســـهم

بيـ ـــروت مـ ــوت لَظـ ـــى	بيـ ـ ـــروت نـ ـ ـــار حمـ ـ ـــم
بيـ ـــروت منـ ـــذ القـ ـــدم	بيـ ـ ـــروت منـ ـ ـــذُ القـ ـ ـــدم
النصـ ـ ـ ـــر في سـ ـ ـ ـــاحها	علـ ـ ـــى ثَراهَـ ـ ـــا ارتسـ ـ ـــم
صـ ـ ـــلاح مـ ـ ـــر ـ ـ ـــا	نـ ـ ـــوراً يزيـ ـ ـــل الظُلـ ـ ـــم[1]

وإشادة الشعراء ببعض العواصم العربية، والوقوف عند تاريخها ينطلق من إحساسهم بأ ا: (حصن قوة، وحاضرة دولة، ومشرق علوم وآداب، ورمز عزة للعرب، وهـي لـذا مفخرة من مفاخرهم – كما يقول (د. أحمد الحوفي) [2]، وتزيد بيروت لأ ا شكلت مركزاً مركزاً رئيساً لحركة المقاومة الفلسطينية مدة ليست بالقصيرة، ثم قيام حرب الثمانين يومـاً التي انتهت بحصار بيروت، فغدت بيروت رمزاً للحصار، والدمار، والحرب فنالـت هـذا الحضور في الشعر العربي المعاصر[3].

والشاعر في هذا التناول رسم صورة سوداوية مسكونة بالألم والحزن والتفجع علـى بيروت، وحالها الراهن الذي برزت فيه مثقلة بالتمزق والضياع تحت وطأة الحروب، مازجاً هذه الصورة القاتمة، والاحساس المتألم باحساس آخر دفع إليه الإعجاب بتـاريخ بـيروت، والإشادة بماضيها في نغمة احتفائية استدعت المكان، وتاريخه، وحضارته من خلال صـورة صلاح الدين، وبطولته المرتبطة ذا المكان، وماضيه؛ وفي هذا الاستدعاء لصلاح الدين، ما يساعد الشاعر المعاصر في الاتكاء على دلالته التاريخية لتعميق الموقف في النص[4].

أما الشاعر (يوسف عبداللطيف أبو سعد: السعودية: ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م-..) فقد استحضر صلاح الدين في إطار إشادته بالأبطال ا اهدين الذين نالوا شرف الشهادة دفاعـاً عن المقدسات، ومن خلال تمجيده أطفال الحجارة الصامدين على أرض فلسطين[5]، الذين

---

(١) ديوانه: «عيون في الظلام»، ص ٢٨.

(٢) «القومية العربية في الشعر الحديث»، ص ٧٣.

(٣) انظر في حضور بيروت في الشعر الحديث، والعوامل التي هيأت لها هذا الحضور: رضوان، عبـدالله: «المدينـة في الشعر العربي الحديث»، (الأردن: وزارة الثقافة الأردنية، كتاب الشهر، ٢٠٠٣م)، ص ١٠١-١١٣، وانظر في موقف الشاعر المعاصر من المدينة تفصيلاً: عبيدات، د. زهير محمود: «صورة المدينة في الشعر العربي الحـديث»، ط(١)، (الأردن: دار الكندي، ٢٠٠٦م)، ص ٦٤، ٦٥، ٨١.

(٤) انظر: رضوان عبدالله: «المدينة في الشعر العربي الحديث»،: ص ١٣٨.

(٥) انظر: مقدمة القصيدة: ديوانه: « على زوارق الأيام»، ط(١)، (إصـدارات نـادي المنطقـة الشـرقية الأدبي، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ص ٥٩.

خاضوا معركة الكرامة، وأناروا طريق الحق فحطموا أسطورة العدو الذي لا يقهر؛ حيث قال مصوراً وابل الحجارة التي نزلت على (بني صهيون):

عامان مرا والحجارةُ لم تزلْ تجتاحه كالسيل عبر شعابه
سيحطم الأبطالُ أصنام الخَنا ويعود ما سلب العدا لنصابه
ويعود للأقصى الجَريح صلاحه وزمام أرض القُدس من أوشابه[(١)]

والشاعر هنا عمد إلى التعالق النصي مع قصيدة (حماة الضيم) للشاعر(عمر أبو ريشه)[(٢)] متقاطعاً معه على مستوى البنية السطحية فيما يعرف بالتناص الإيقاعي[(٣)] من خلال الوزن ، وحركة الروي، بوصفهما من المغريات الدافعة إلى التناص، ومتناصاً معه – كذلك- على مستوى البنية العميقة في الحديث عن الوطن السليب، وما يعانيه في واقعه من مآسٍ وجراح، وتمجيد الحماة الأحرار، بناة الوطن والمدافعين عنه، والمتمثل في صورة المقاتل العربي عند أبي ريشه، وأطفال الحجارة عند الشاعر، وهذا التمجيد للفداء، والتضحية، والبذل، والتعلق بالأمل الموعود يعد بؤرة خصبة لالتقاء النصين، وهو دافع آخر من دوافع تقاطع نص الشاعر مع النص المستدعى، أو النص السلطة على حد تعبير جوليا كرسيتفا[(٤)]؛ وهذا النوع من التعالق النصي الذي يقف عند حد الحضور والملاحظة دون أثر عميق لهذا الحضور يمكن إدراجه ضمن التناصية التلميحية، أو تداخل النصوص.

وإن كان نص الشاعر لم يرق إلى مستوى نص أبي ريشة في بنيته التصويرية، وقدراته الإبلاغية، والإبداعية.

---

(١) المصدر نفسه: ص ٦٣-٦٤.

(٢) مطلع القصيدة: (عاتبته، ونسيت طيب نِجَاره وأبيت أنْ تصغي إلى أعذَاره).
«ديوانه»، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، ج١،ص ١٤-٢٠.

(٣) انظر في التناص الإيقاعي تفصيلاً: الهاشمي، علوي: «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث»، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الشهر، ١٤١٨هـ)، ص ٦٢-١٣٥.
والمهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي المعاصر: دراسة في انزياح الإيقاع »، ط(١)، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الشهر، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص ٦٦-٧٩.

(٤) «علم النص»، ترجمة:فريد الزاهي، (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١)، ص ١٤.

في الوقت الذي تجد فيه الشاعر: (أحمد محمد الصديق) يثيره العمل الفدائي الذي قام به سليمان خاطر في رده على استفزاز الصهاينة، فحصد برشاشه سبعةً منهم[١]؛ حيث وجد وجد في هذا الفعل أنموذجاً بطولياً أعاد راية الجهاد، ومحا وصمة الذل والهوان، ومسح جراح الأقصى؛ (فالعمل الفدائي مقتضىً يمنحة العنف، والإصرار على اغتصاب الأرض، ويباركه المقصد الإسلامي)[٢]، منعطفاً في قصيدته: (سلمت يداك) إلى صاحب هذه البطولة، مكبراً مكبراً حميته، ونفسه الأبية التي رفضت الهوان، وارتفعت عن التطبيع، راداً على أولئك المتخاذلين الذين نظروا إلى الفعل على أنه محض جنون، فما أجمله من جنون حمل الدم الذي رقصت له جنبات الأقصى، وازدانت ربوعه، متسائلاً في إطار من التمني المشرق، والحالم الآمل هل يمكن أن تكون هذه الدماء معقد أمل جديد في زوال الحزن، وعودة الجهاد في بدر وحطين إلى هذه الربوع؟:

سلمت يداك.. فَما اعتراك جنونُ	**كلا.. ولا حامت عليك ظُنونُ**
أرض الكنانة أنجبتك مبرأً ..	**مما مسك التطْبيع والتوهين**
هي ذَي رسالتك التي قَد خطها	**بِلسان مصر سلاحك المسنونُ**
مسحت جِراح القُدسِ فَارتعش الْهوى	**فيها.. يغالبه العذَاب الهون**
تسقي دماً تلك الربوع.. فهل ترى	**يوماً سيضحك وجهها المحزونُ؟**
وتعود ألوِيةُ الهُدى خفاقَةً	**بدر تدار هناك، أو حطين**[٣]

إن هذا الارتداد إلى الماضي من خلال تذكر انتصار (بدر وحطين) الذي شكل في النص أملاً يتطلع إليه، وحلماً يراود النفس الشاعرة – يمثل في جانب منه تحريضاً للذاكرة العربية علها تقف على انتصاراتها الماضية؛ أملاً في استعادتها لمواجهة العدو المحتل الذي يسعى إلى تضييع الهوية التاريخية، والأصول الحضارية للأمة؛ لذلك غدت حطين رمزاً انتصارياً لا يفتأ المتن الشعري المعاصر يستعيده للتذكير/ والبعث/ والأمل في التجاوز في كل مناسبة

---

(١) انظر: مقدمة القصيدة: ديوانه: «قادمون مع الفجر»، ط(١)، (الأردن، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٧٧.

(٢) الهويمل، د. حسن بن فهد: « النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٣٠٨.

(٣) ديوانه: « قادمون مع الفجر»، ص ٧٧-٧٨.

(انتصارية/ أو ا زامية) يشكل العدو الصهيوني المحتل أحد طرفي المعادلة فيهـا؛ فالـذاكرة الشعرية (تستدعي هذه المعركة التي عادت فيها القدس إلى العرب أملاً في تكـرار حركـة التاريخ لتعود إلينا من جديد، إن عشق العرب لهذه المعركة هو عشق متناسب مع ما تعيشه الأمة من ظرف سياسي طارئ)[(١)]؛ ولعل استعادة حطين ذه الصورة في أبعادها: (**المكان، والزمان، والحدث، والبطولة**) تدل على تشكيل بنية مضادة في الذاكرة العربية ضد النسيان في محاولة قوية لإعادة الوعي بالتاريخ العربي الإسلامي؛ أملاً في استشراف آفاق المستقبل عبر انبعاث هذا الماضي الخالد، والتاريخ ا يد[(٢)] لاستعادة الزمن المفقود[(٣)].

وفي ضوء هذا الاستحضار لحطين معادلاً لاستشراف النصر في المستقبل يغدو لمفردة (الدم) في النص: (تسقي دماً تلك الربوع..) إيحاؤها الـدال علـى الخضـرة، والحيـاة، والخصوبة، والميلاد؛ ذلك (الدم) الذي تحول في النص رمزاً للخلاص، والتطهير حين اقتـرن بالمقاومة والتحدي لقوى الاحتلال، وارتبط بالجهاد فتجاوز الدلالة السالبة المقترنة بالضياع، والتشرد، والانكسار.. إلى الدلالات الموجبة المقترنة بالنضال والتضحية والفعل؛ والتي غدت قيماً معادلة لصورة الدم في النص[(٤)] وشكلت أبعاداً عميقة من دلالاته، وإيحاءاته.

وتتشابه توجهات الشعراء، واستدعاءا م للشخصية الصلاحية وللحـدث حطـين، وتزداد هذه الاستدعاءات كلما امتلأت نفوسهم إعجاباً، وتمجيداً لبطولة من البطولات، أو انتصار من الانتصارات المعاصرة، حينما يرون فيها بارقة أمل لعـودة راشـدة، أو سـيادة مأمولة، أو نصر مرتقب، متوجهين في كل هذا توجهاً يستحضر الأمجاد، ويستثير العواطف نحو التعبئة، والتحريض، متفقين في مقتضيات هذا التوجه، وغاياتـه، متبـاينين في الأداء، وأساليب التعبير، وبراعة المعالجة؛ فالشاعر (يوسف العظم) - على سبيل المثـال - استحضـر

---

(١) محمد، د. عبدالناصر حسن: « قراءة في خصائص شعر الانتقاضة»، ملف العقيق الثقافي، (المدينة المنورة: نـادي المدينة المنورة الأدبي، مج١٧، ع ٣٣-٣٤، رجب ١٤٢١هـ/أكتوبر ٢٠٠٠م)، ص ٩٦.

(٢) محمد، د. عبدالناصر حسن: «مقاله السابق».

(٣) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٩٧.

(٤) انظر: مبروك، د. مراد عبدالرحمن: «الدم وثنائية الدلالة»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص ٢٢٠، ٢٣٨.

الشخصية الصلاحية من خلال إشادته بأرض فلسطين وتاريخها ا يد[1]، واستدعاها (أحمد فـرح عقيلان) حينما أشاد بأمته، وبأرضـها الإسلامية، وقدم تصوره للقومية العربية[2]، و استحضرها (محمد بن سعد الدبل) عندما مدح الشباب المسلم، ومجد عزيمتـه[3]،وكـذللك فعـل (صـالح الجيتاوي) الذي استحضرها في سياق مدحه الجيل الذي صنعه عبدالناصر، ووعد أن يقذف به – دولة إسرائيل في البحر[4] – واستدعاها (محمد حسن فقي) في إطار إشادته بالخلفاء العثمـانيين، وتمجيده أفعالهم العظيمة [5]، واستدعاها (محمود مفلح) حين أشاد بالثائر المسلم المدافع عن أرض فلسطين[6].

ويأتي **القسم الآخر الذي حضرت من خلاله الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين متمثلاً** في مدح بعض القيادات، والزعامات العربية التي تعلقت ا الآمال في حل القضية الفلسـطينية، واستعادة القدس الشريف من أيدي المحتلين الغاصبين؛ (والشعراء الذي يمجدون القادة لا يهملون الدور المهم الذي قاموا به في سبيل جمع شتات المسلمين) [7]، مدفوعين في هذا التوجـه بـدوافع أبرزهـا: الإعجاب، والتقدير، (والتطلع إلى دور هذه الشخصية الذي يتوسم فيها الخير لما فيه تحقيق آمال الأمـة الإسلامية) [8]، في رحلة بحث دائمة – قامت ا الذات الشاعرة – عن قيادات معاصرة تتراءى فيهـا الآمال التي تعيد لها ما سلبه الأعداء من عز ا، وما انتزعوه من كرامتـها؛ ويبـدو أن النكبـات التاريخيـة والحضارية التي منيت ا الأمة في واقعها – وعلى رأسها احتلال فلسطين – قد أصاب النفس العربية ـزة عنيفة، وإحباط شديدين دفع ا إلى التشبث بكل شخصية قيادية معاصرة

تراءت فيها آمال الإنقاذ، والخروج من المأزق الراهن؛ فاندفعت تشيد بكل شخصية تصل ا إلى هذه الغاية؛ ولعل في هذا التمجيد، والإشادة تذكيراً لهذه الشخصية القيادية، أو

---

(1) انظر: قصيدته: « نسمات من أفياء الأقصى»، ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص ١٠٧.

(2) انظر: قصيدته: « القومية كما أفهمها »، «الأعمال الكاملة »، ص ٩٣.

(3) انظر قصيدته: «إلى الشباب »، ديوانه «إسلاميات»،ط (1)، (الرياض: دار العلوم ١٩٩٧هـ)، ص ٦١.

(4) انظر قصيدته: « حلم أم حقيقة » ديوانه « صدى الصحراء»، ص ٩٨.

(5) انظر قصيدته: « الإسلام أولاً»، «الأعمال الكاملة»، ج١، ص ٥٥.

(6) انظر قصيدته: « الثائر المسلم»، ديوانه: « الراية»، ط(1)، (الأردن، عمان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)، ص٣٥.

(7) انظر: الهويمل، د. حسن بن فهد: «النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٢٩١.

(8) الريمي، رحمة: « شعر عبدالسلام هاشم حافظ: دراسة تحليلية »، ط(1)، (منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ص ١٦٩).

تلك بالدور المطلوب منها لأمتها، ولقضاياها المصيرية، لتسعى إلى تحقيقها، وفي مقدمة هذه القضايا قضية فلسطين، وتحرير المسجد الأقصى؛ ومن هنا غدا هذا التمجيد لهذه القيادات والزعامات: (إعجاباً بالفضائل، وثناءً على أصحابها، وتمجيداً لكريم الفعال، واهتزازاً أمام الأريحية والشجاعة، وإكباراً للمروءة، وحثاً على ما من شأنه أن يسير بالإنسان نحو الأفضل من الأوضاع)(1). ونظراً لارتباط هذا التمجيد بمدى ما حققته هذه الزعامات من أدوار في خدمة القضايا العربية –وفي مقدمتها قضية فلسطين-، وبما يناط بها من آمال عراض يرجى تحقيقها تجاه هذه القضية جاء اقتران هذه الشخصيات القيادية بشخصية صلاح الدين؛ بوصف صلاح الدين البطل المثال، والرمز القيادي القدوة الذي يتطلع إليه في هذه القضية، وانتصاره في حطين يعد النصر الذي ترنو النفوس إلى استعادته واسترجاعه؛ فما من شخصية قيادية عربية علقت عليها الآمال في استرداد القدس، ونالت من الإعجاب والثناء عند الشعراء المعاصرين إلاّ استحضرت الذاكرة في تمجيدها صورة صلاح الدين وانتصاراته، ومنجزاتها الجهادية، وعقدت شبهاً وثيقاً بينها وبين الناصر صلاح الدين؛ بل إن الأمر تجاوز هذا الحد عند بعض الشعراء حين غدا يربط بين كل مواجهة للمعتدين، ورد للظالمين، وبين انتصار صلاح الدين الظافر الذي أَنِف الظلم، وواجهه، وانتصر عليه، في محاولة منهم لتلمس هذه الشبه بين الشخصية الصلاحية وبين بعض القيادات(2)؛ مما يوحي بشكل من أشكال التفاؤل الذي حملته الرؤية الشعرية المعاصرة عند هؤلاء الشعراء استناداً إلى (ما يمكن أن يهبه الواقع من عوامل الانتصار، والتأكيد على معجزة البطل الفرد في البحث عن طريق الخلاص)(3)، في مقابل رؤية أخرى عند طائفة من الشعراء غلبت عليها ضغوط الواقع، وهزائمه ففقدت الثقة في وجود من يمكن أن يمثل هذا الدور، أو يستعيده؛ فاندفعت إلى التعريض

---

(1) الوصيفي، د. عبدالرحمن محمد: « المستدرك من شعر بني عامر من الجاهلية حتى أواخر العصر الأموي ١٣٢هـ»، جمع، وتحقيق، ودراسة، ط(١)، (المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص ٢٠٣، نقلاً عن صلاح الدين الهادي: « أمراء الشعر في العصر الجاهلي».

(2) تجد هذا عند عدد من الشعراء وهم الغالبية من أمثال: سليمان العيسى، كمال رشيد، محمود مفلح، محمد الفيتوري وغيرهم.

(3) الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٧.

بالقيادات العربية، والسخرية من البطولات الوهمية، والإحساس بمرارة الخيبة في انتظار شبيه لصلاح الدين[(١)].

والنصوص الشعرية التي تناولت هذا الجانب تفصح بجلاء عن هذه المضامين المستحضرة صلاح الدين وحطين في إطار التمجيد المُعجب ببعض القيادات العربية المعاصرة، وموقفها؛ فهذا الشاعر: (أحمد محمد منصور) في قصيدته: (لقاء زعيمين)، التي خاطب فيها الأمير سلطان بن عبدالعزيز ممجداً إياه، مشيداً بأفعاله، متوسماً فيه الفارس البطل الذي سيعيد معركة حطين، وأيامها:

يا فارس القُدس الشريف وناصر **الدين الحَنِيف بسيفه، وبيانِه**
إني أرى حطين يقْرب وعدها **والسيف لم يغمض على أجفانِه**
وأرى حصانك في أريحا مسرجاً **فاركُض به في النجم في خفَقانِه**[(٢)]

ويفزع الشاعر: (كريم النويمس: السعودية:١٣٧٥هـ/١٩٥٥م_...)، حين يهزه نبأ احتلال الكويت وتهديد حاكم العراق للمملكة، معتدياً على الآمنين باسم الجهاد، موجهاً خطابه الشعري إلى خادم الحرمين الشريفين، مستنهضاً إياه في عقد رايات الجهاد، وإعادة الكتائب الصلاحية لرد هذا الخطر الداهم:

أبا فيصلٍ عُد للجِهاد كتائباً **صلاحيةً لم تدرِ ما الخُوف، والرعب**[(٣)]

أما الشاعر: (أحمد مطر: العراق ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م -...) فقد استحضر الشخصية الصلاحية في إطار التمجيد الساخر، أو ما يمكن أن يطلق عليه: (المدح بما يشبه الذم)؛ القائم على نقد الواقع العربي، وتعريته من خلال صورة الجماهير العربية المنشغلة بإطراء الحاكم (المزيف من وجهة نظر الشاعر)، وتبجيله، وإضفاء الألقاب العظيمة عليه، وتشبيهه بالشخصيات الجليلة في التاريخ الإسلامي من أمثال: صلاح الدين، والقعقاع بن عمرو.. منجراً وراء الشعارات المزيفة التي يطلقها الحاكم على نفسه لينال ولاءات الشعب.

---

(١) تجد هذا عند شعراء من أمثال: أمل دنقل، معين بسيسو، أسامة عبدالرحمن في بعض معالجاته.

(٢) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٣٩٤.

(٣) ديوانه: « أدمع من القلب »، ط(١)، (حائل: دار الأندلس، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ص ١٣.

فقال في قصيدة له بعنوان: (وردة على مزبلة):

قُــدت يــا ســادةُ.. لكــن
لم أقُـ ـ ـ ـد إلا ظلالـ ـ ـ ـي.
لم يكُـ ـن شـ ـعبِي حيـ ـالي
قَذَف الوالي له قطْعةَ إعلان جِهـاد
فَأرتمى منشـغلاً عنـي بِتقْليـب
السـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـؤال:
هـلْ نسـميه: صـلاح الـدين
أم [ندعوه[1]] أبا زيد الهلالي؟ [2]

والشاعر في هذه الأبيات ينطلق من معاناة ذاتية تتمثل في الغربة والتمزق النفسـي، وافتقاد الوطن، والتبرم مما تعانيه الأمة العربية في واقعها حتى (تحولت قضيته الخاصة العامـة من خلال التفاعل بينها في بوتقة الانصهار إلى قضية شخصية وشعرية كما يقـول أحمـد غنيم)[3]؛ لذلك تجده – نتيجة لكل هذه المثيرات النفسية- يعبر في هذه الأبيات وغيرها مـن معالجاته الشعرية تعبيراً يتجه إلى النقد اللاذع، والسخرية المرة، وتجده (يرسم صورة الحكام المتخاذلين الذين يعجزون عن رد العدوان، وصد الطغاة، وغاية ما يبذلون من جهـد هـو الإدعاء الكاذب بأنهم يعدون للمعركة القادمة ما استطاعوا) [4]، موظفاً – للتعبير عن هذه المضامين – أسلوب السخرية، والكاريكتير الذي يعتمد على تصـميم السـمات المميـزة للشخصية، وكذلك المونولوج الداخلي الذي يفسر به الشاعر، ويبرر به المواقف[5]، إضـافة إلى المفارقة التصويرية، وأسلوب السرد القصصي، لينقل – من خلال هـذه الأسـاليب – رؤيته الناقدة والناقمة على الوضع الراهن، ومطالبته بتغيره؛ واختيار الشاعر شخصية صلاح الدين، جاء بوصفه شخصية بطولية تمثل –في الوعي الجمعي للأمـة – النمـوذج الأعلـى للفروسية، والبطولة، والفداء، والجهاد، فهو من الشخصيات التي تستحق التمجيد، والثنـاء

---

(١) هكذا في الديوان ويبدو أن الصواب أم سندعوه.

(٢) «الافتات» (٥)، ط (١)، (لندن: ١٩٩٤م)، ص ٦٧-٦٨.

(٣) كتابه: «عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨م)، ص٤٧.

(٤) المرجع نفسه: ص ٥٠.

(٥) انظر: نفسه: ص ١٧٢-١٧٣.

الحقيقي؛ ومن هنا تبدو المفارقة في الصورة بين الحقيقة والتزييف، والأصل والظل، وهو ما قصد إلى إبرازه الشاعر في معالجته.

ويعد الرئيس المصري جمال عبدالناصر أبرز زعيم عربي معاصر ارتبط تمجيده باستحضار الشخصية الصلاحية من حيث وفرة النصوص الشعرية، وتنوع سياقاتها بين المدح والرثاء، والذكرى والتأبين، وقد أشار إلى هذه الوفرة، وهذا الارتباط الوثيق بينهما عددٌ من الباحثين منهم د. صالح جواد الطعمة الذي أوضح أن هذا الاقتران بين صلاح الدين والرئيس جمال عبدالناصر يعد جانباً مهماً من جوانب توظيف الصيغة الصلاحية في شعرنا العربي المعاصر، وأنه انبثق من رابطة ثلاثية محاورها: (فلسطين/ وصلاح الدين/ وعبدالناصر) [1]، مستشهداً بعدد من النصوص الشعرية على هذه الظاهرة معظمها سابق لفترة البحث الزمنية، كما أشار إلى هذه الظاهرة: حسن توفيق في كتابه: (جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء) الذي جمع فيه مئة قصيدة لثلاثة وتسعين شاعراً عربياً خصصت لرثاء عبدالناصر وإظهار الفجيعة عليه[2]، وقد أشار في مقدمة كتابه إلى هذا الارتباط بينه وبين صلاح الدين؛ ما جعله يعقد له عنواناً في المقدمة: (بين صلاح الدين، وعبدالناصر) قال فيه: (إذا كان المؤرخون، ودارسو التاريخ يستطيعون عقد مقارنات عديدة بين كل من الناصر صلاح الدين الأيوبي الذي يرقد في دمشق، وجمال عبدالناصر الذي يرقد في القاهرة فإني أعترف هنا بأنيّ قد اندهشت حقاً حين قرأت –منذ فترة قريبة– عدة قصائد يرثي فيها أصحابها الناصر صلاح الدين الأيوبي بعد رحيله عن عالمنا سنة ٥٨٩هـ ـ أي سنة ١١٩٣ميلادية فقد وجدت أن صورة صلاح الدين الأيوبي كما رسمها الشعراء الذين عاصروه، وكتبوا مراثيهم فيه تكاد تكون صورة جمال عبدالناصر كما رسمها شعراؤنا العرب منذ أن كتبوا مراثيهم بعد يوم فجيعتنا الكبرى بفقده) [3].

وحين يحاول الناظر تلمس الأسباب التي دفعت الشعراء المعاصرين إلى عقد هذه المقارنة بين صلاح الدين وجمال عبدالناصر يجد أن ذلك يعود إلى جملة من الأسباب

---

(١) انظر: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٨٣–٩٣.

(٢) انظر: «كتابه»، ط(٣)، (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ٢٠٠٢م)، ص ٣٩.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٢.

المتشابكة قد لا يكون من غاية البحث الوقوف عليها تفصيلاً، بقدر ما يهدف البحث إلى الإشارة، والإلماح إليها تفسيراً وتعليلاً لهذه الظاهرة؛ ومن جملة هذه الأسباب الباعثة:

الباعث النفسي: الذي دفع إليه الواقع الراهن المهزوم الذي جعل الإنسان العربي نتيجة لتمزقه النفسي يعمد إلى أسطرة الشخصيات، والزعامات القيادية، التي رأى فيها أملاً لانتشاله من هذا الواقع، وقد ألمح د. يوسف عز الدين إلى هذا الأمر بوضوح في معرض حديثه عن الأسطورة، وتعلق الشاعر العربي بها في قوله: (.. وفي المجتمع العربي المعاصر المتخلف المريض الممزق رغبة عميقة إلى خلق البطل الذي ينقذه من المحن، والآلام؛ فلما ظهر عبدالكريم قاسم في بغداد، وجمال عبدالناصر في مصر التف الناس حولهما، وخلق الشعر منهما اسطورتين.. وتجلت خيبة أمل كبيرة للشعراء والكتاب الذين تعلقوا بالوثن الأكبر جمال عبدالناصر عندما مات؛ لأنهم وجدوا أنفسهم في فراغ نفسي، وغياب روحي، ولو اعتمدوا على الله، ثم على الشعوب لما أصابتهم هذه الخيبة)[1].

والباعث الفكري: المتمثل في طبيعة الفكر الناصري، وأيديولوجيته التي تبناها عبدالناصر، وكرس حياته لها ابتداءً من ظهور هذا الفكر عام (١٣٥٨هـ/١٩٣٨م) حتى نضجه وتشكله ظاهرة بارزة في الوطن العربي بين عامي (١٣٧٢هـ/١٩٥٢م – ١٩٧٠/١٣٩٠م) والقائم على الدعوة إلى وحدة القومية العربية، والعمل على تكريسها، وتفعيلها واقعاً ملموساً بين الأقطار العربية؛ بوصفها أساساً لإعادة البناء والنهوض العربي المأمول؛ وعلى هذا الأساس أطلقت الناصرية شعاراتها القومية، والنضالية الثورية التي هيجت قلوب الجماهير العربية –إبان سيادة المد القومي– المثقلة بوطأة الاستعمار الطويل، والمفجوعة بتفكك الوطن العربي، والمتلهفة -في ذات الوقت- إلى جامعة بحجم الآمال العراض التي أطلقتها الناصرية، ووعدت بتحقيقها؛ وإن كان الوطن العربي نتيجة للإحباطات، والنكسات المستمرة التي مني بها بعد ذلك- ولا سيما بعد هزيمة حزيران - قد تشكل عنده (انعدام الثقة بالتيار القومي الذي كان البعض يعلق عليه آمالاً كباراً، وأثبتت

---

(١) «التجديد في الشعر الحديث: بواعثه النفسية، وجذوره الفكرية»، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م)، ص ٢٧١-٢٧٢.

التجارب عدم مصداقيته؛ حيث قاد الأمة من هزيمة إلى هزيمة، ومن ظلمة إلى ظلمة؛ ليس في ا ال العسكري فحسب بل في ا الات السياسية، والفكرية، والأخلاقية والاجتماعية)[١].

وإن كان ليس من غاية البحث تتبع منطلقات الفكر الناصري، وغاياته، وأثره على العالم العربي – أبان وجوده – ولا محاكمته سياسياً، أو اجتماعياً؛ فلقـد عنيـت بـذلك دراسات متعددة يمكن الرجوع إليها [٢]– إلاّ أن ما يسعى البحث إليه، وتأكيده هنا هـو: أهمية الدور الذي لعبه هذا الفكر، والتأثير الذي مارسه على الحياة السياسية المصرية، والعربية بعامة؛ مما أدى إلى نفوذه، وامتداده، وجعل كثيراً من الناس في الوطن العربي يلتفون حولـه، ويتأثرون بأفكاره، وأطروحاته، وشعاراته[٣]؛ الأمر الذي جعل عبدالناصر في نظر هؤلاء – ومنهم الشعراء– الزعيم، و(القائد العربي الوحيد الذي يجابه الأمة بمشكلا ا القومية، واضعاً المصلحة القومية للوجود العربي فوق أي اعتبار قطري، أو مكسب مرحلي)[٤]؛ وهذا التيار الطاغي انعكس على الأدب، شعراً ونثراً تبعاً لبريق الأفكار التي نادى ـا هـذا الفكـر، وملامستها الوجدان العربي، عند الذين تصوروا القومية رابطة اجتماعية لا تلغـي الرابطـة الدينية.

وثالث هذه الأسباب يعود إلى: ارتباط عبدالناصر بالقضية الفلسطينية منـذ قيـام إسرائيل عام (١٣٦٨هـ/١٩٤٨م) حتى وفاته عام (١٣٩٠هـ/١٩٧٠م)، وإبقـاء هـذا

---

(١) الزمر، د. أحمد قاسم: « ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن»، ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص ١٣٢.

(٢) انظر: بيومي، مصطفى: «جمال عبدالناصر في عيون الأدب العربي »، (القاهرة: دار الهدى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ »، ص ٦.

(٣) انظر في هذا على سبيل المثال: التكريتي، د. بثينة عبدالرحمن: «جمال عبدالناصر: نشأة وتطور الفكر الناصـري»، ط (١)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠م).

- الدجاني، أحمد صدقي: «عبدالناصر والقومية العربية»، (بيروت: دار الوحدة: ١٩٧٣م).
- نصر، مارلين: «التصور القومي في فكر جمال عبدالناصر: ١٩٥٢م – ١٩٧٠م: دراسة في علـم المفـردات، والدلالة»، ط(١) (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨١).
- حجلاوي، نور الدين بن الحبيب: «تأثير الفكر الناصري على الخليج العربي: ١٩٥٢م – ١٩٧١م»، ط(١)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٣م).

(٤) حجلاوي، نور الدين بن الحبيب: «تأثير الفكر الناصري على الخليج العربي »، ص ٧٨.

العداء حياً متواصلاً بشكل أو بآخر في إطار الاتجاهات الوحدوية القومية؛ بوصف دولة إسرائيل حاجزاً أساسياً في طريق الوحدة، وعاملاً مشجعاً لكل انفصال، وانتهاك للوحدة والتضامن العربي المأمول تحقيقه؛ وبالتالي فإنه لا يمكن أن تتم وحدة عربية قومية – وفق المفهوم الناصري – ما دامت دولة إسرائيل ترزح على الأرض العربية، وتحتل جزءاً من أرضها؛ لذلك غدا تحرير فلسطين مطلباً أساسياً لتحقيق الوحدة العربية[1]؛ ومن هنا تعمقت القناعة لدى جل الجماهير العربية بشكل مطلق – من فترة قيام إسرائيل حتى نكسة حزيران بأن الوحدة العربية هي الطريق الوحيد للتحرير، وغدا جمال عبدالناصر زعيم الوحدة العربية، وقائد الصراع العربي ضد إسرائيل وخاض معها حربين لهذه الغاية – غدا بطلاً قومياً،وقائداً تعلق عليه الآمال لتحرير فلسطين، واستعادة المسجد الأقصى يحظى بتأييد الجماهير العربية التي تتراءى فيه صورة صلاح الدين مرة أخرى؛ يقول د.مصطفى عبدالغني: (ورغم أن الحس القومي النامي في الخمسينات كان منغمساً في العمل الجماهيري، ومؤيداً لجمال عبدالناصر الذي حظي بإجماع الفلسطينيين، وخاصة أن شعب فلسطين رأى فيه صلاح الدين فصادق كل من كان يصادق عبدالناصر، وعادى كل من كان يعاديه) [2]، ولم يقتصر الأمر على شعب فلسطين في كونه الشعب الذي رأى في عبدالناصر القائد والزعيم الذي يمكن أن يقود الأمة لتخليصها من العدو الصهيوني الجاثم على صدرها، والمحتل أراضيها، بل طال الأمر شرائح واسعة من أبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج تأثراً بحجم الشعارات، والدعايات المطروحة في ذلك الوقت، وهذا ما ذكره حسن توفيق حين قال: (...تظل الأمة متعطشة إلى بطلٍ تاريخي من أبنائها لكي يقودها باقتدار لمواجهة الأزمات والأخطار الخارجية المتربصة ا؛ وهذا ما كان عندما تجلى للأمة الإسلامية الناصر صلاح الدين الأيوبي – بطل حطين – الذي انطلق للجهاد ضد الصليبيين الذين كانوا قد اجتاحوا فلسطين؛ هذا ما كان أيضاً عندما تجلى لمصر ولأمتها العربية جمال عبدالناصر الذي واجه الصهاينة القراصنة دفاعاً عن فلسطين التي كانت شغله الشاغل) [3]؛ ورغم خفوت وهج الشعارات الناصرية بعد هزيمة حزيران، واهتزاز الثقة في مصداقية القومية العربية، وإصابة

---

(١) انظر: التكريتي، د.بثينة عبدالرحمن: «جمال عبدالناصر: نشأة وتطور الفكر الناصري»، ص ٢٤٨-٢٥٠.

(٢) «الاتجاه القومي في الرواية »، ص ٢٠٩.

(٣) «جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء »، ص ٣١.

الشاعر العربي بخيبة أمل في دحر إسرائيل، وإخراجها من فلسطين قبل النكسة إلا أنه – وبرغم ذلك كله -لم تستطع انتكاسة العرب في حرب حزيران أن تهز إيمان بعض من الشعراء العرب بأوجه الشبه بين صلاح الدين، وعبدالناصر[(١)]، وظلت الآمال ماثلة في نفوسهم بإمكانية استعادة عبدالناصر لدور صلاح الدين في تحرير فلسطين متلمسين كل بارقة أمل تقرب من هذا الأمر، وبعد رحيل عبدالناصر تحول عند كثير من الشعراء العرب إلى رمز نضالي؛ وغدا في حسهم الشعري والشعوري المخزون بطلاً مدافعاً عن فلسطين ارتبط بها، وبقضيتها؛ ومن ثم كانت الصلة بينه وبين صلاح الدين وثيقة عند هؤلاء ؛لكون كل منهما كانت فلسطين قضيته الكبرى، وطرد العدو المحتل لها هاجسه الأكبر؛ الأمر الذي يفسر الكثرة الكاثرة من النصوص الشعرية التي ربطت بينهما في قصائد تأبين عبدالناصر، وذكراه بعد رحيله.

وقد أشار د. عمر الدقاق إلى أن ورود ذكر عبدالناصر بهذه الكثرة مقروناً بصلاح الدين مرده إلى تصديه للغزاة الجدد في زمن غابت فيه الزعامة، والشجاعة، وانعقاد الآمال عليه لاسترداد الأرض السليبة، ثم قيام الوحدة بين مصر وسوريا، إضافة إلى تسمي كلا الرجلين، وتلقبه بالناصر؛ هذا اللقب الأثير لدى الشعراء[(٢)].

ومن النماذج الشعرية الممجدة جمال عبدالناصر، والرابطة بينه وبين صلاح الدين؛ والتي يمكن أن تدرج تحت إطار المدح قصيدة: (محمود سليم الحوت: فلسطين: ١٩١٦/١٣٣٥م-....) التي شاكل فيها قصيدة ابن مطروح قافية ووزناً، معيداً إلى الأذهان استرداد القدس على يد الناصر صلاح الدين، ناظراً إلى عبدالناصر على أنه الناصر الجديد الذي تعلق عليه الآمال في استردادها مرة أخرى[(٣)] حيث قال:

إيه جمالَ الدين من يقْتفي ... آثار من دك العدا قَاهرا؟
ومن بني حطين من هامهم ... صرحاً بأمجاد الوغى عامرا؟
ومن يعيد القدس يا شاعري ... ويرجِع الأقْصى لنا زاهرا؟

...

---

(١) انظر: الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٨٩.

(٢) انظر: «أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي »،ص١٢١.

(٣) انظر: الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٨٩.

مهـــلاً فهـــذا ناصـــر ثالـــثٌ ... مـــا كـــانَ إلا للعـــلا ناصـــرا
فكـــم نِـــزاعٍ حلّـــه حاســـماً؟ ... وكـــم صـــراعٍ قـــاده قـــادراً؟ (1)

أما القصائد الشعرية التي مجدت جمال عبدالناصر، – بعد وفاته – وجمعت بينه وبين صلاح الدين فكثيرة لا يتسع المجال للوقوف عليها جمعياً، وقد أسهم في كثرة هذه القصائد تلك المهرجانات الشعرية التي كانت تعقد للاحتفال بذكرى عبدالناصر (2)، ومعظم هـذه القصائد التي مجدت عبدالناصر، وأشادت به، وقرنت بينه وبين صلاح الدين– خاصة تلـك التي قيلت بعد وفاته-امتزج فيها الرثاء- الذي تشده مشاعر الحـزن، والبكـاء، ومظـاهر التفجع والتلهف، والأسف والاستعظام، وندب الميت- امتزج ذلك بحديث الذكرى الـذي تجده (ينحو منحى القصائد المدحية من حيث ذكر فضائل صاحب الذكرى وصـفاته) (3)، وخسارة الأمة العربية برحيله، والتركيز في هذا الجانب على الصفات العامـة ذات التعلـق الجمعي، أكثر من الصفات الشخصية، والذاتية التي غالباً ما يتعلق بها الرثاء؛ ونظراً لكثـرة النصوص في هذا الجانب فسيكتفي البحث بالوقوف على نص واحد بوصفه أنموذجاً كاشفاً هذه الظاهرة، ألا وهو قصيدة (القادم عند الفجر) للشاعر (محمـد الفيتـوري: السـودان ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م – ٠٠٠٠) الذي خاطب جمال عبدالناصر بعد رحيله مشيداً بأفعالـه فهو في رؤية الشاعر: (العاصفة/ والرؤيا/ والتاريخ/ والأوسمة/ والرايات/والثورة)؛ مما جعـل الفاجعة فيه فاجعة للأمة العربية كلها؛ بوصفه البطل الذي جسد عمـق التـاريخ العـربي وانتصاراته، واختزل ملايين الأعوام؛ فهو الفارس الذي تجلى في عصر الانتصارات، وواجـه الأعداء، وبعث في وقت الأزمات بطلاً منقذاً أعاد عصر صلاح الدين، وخـاض حطـين الجديدة، ورحل ملفوفاً بوشاح بلاده؛ وشاح النضال، والدفاع عن الحمى، والأرض:

وكأنـك كُنـت تقاتـلُ تحـت لـواء محمـد.. في مجـد
الإسلام.

---

(1) المرجع نفسه: ص ٨٩-٩٠ نقلاً عن مهرجان الشعر الثامن القاهرة: ١٩٦٩م، ص ٢٢٠.

(2) كالاحتفال الذي عقد بالقاهرة عام ١٩٧١م، ودعي له الشاعر محمد مهدي الجواهري من براغ فألقى قصـيدته: قصيدته: (ذكرى عبدالناصر)، انظر «ديوانه» ج٦، ص ٥٠.

(3) جعفر، عبدالكريم راضي: « شعر عبدالقادر رشيد الناصري »، ص ١٥٩.

وليلة أنْ سقَطت خيبر..
قَبلْت جبين علي مبتسِماً
ورحلْت غَريباً تحملُك الأيام
لتبصر ظل جوادك عبر مهاوي الأيام

...

وحين تجيء سحابةُ هولاكو التتري
وتزحف أذْرعةُ التنين
وتنهار الأشياءُ جميعاً
وتولَد ثَانيةً في عصرِ صلاحِ الدين
لكانك – ملْفوفاً بوشاحِ بلادك -
آت تعلو من حطين
وكأنك قَد أرهقت، فَنمت.. لتصحو بعد سنين..[1]

لقد تجاوز هذا النص الإطار التقليدي الذي يسيطر على قصائد التأبين والرثاء، ونأى عن البكاء، والنحيب، وكان أقرب إلى التناول الذهني التصويري الرمزي الذي (تنبض فيه تجربة الشاعر، وتنتشر حوله غلالة شفيفة من خياله وتصوراته)[2]، معنياً بإبراز مآثر الزعيم الراحل ومكانته في وجدان الأمة؛ وما حفل به النص من تصوير لمشاهد الألم، والبكاء على فقد الزعيم الراحل فالشاعر يرده إلى البكاء الجمعي: بكاء الجماهير العربية التي عظُمت مصيبتها بفقده حين (أقام الموت سردقه العالي/ وتدفق على كل الساحات، فبكته كل الملايين العربية، لأن ملايين الأرحام ولدته).. ويكاد النص يختزل صفات عبدالناصر التي افتقدتها الأمة فيه في ثلاثة مناحي:

المنحى البطولي: الممتد عبر التاريخ (الفرعوني والعربي، والإسلامي) فهو حسب الرؤية الشعرية: (البطل المنحوت على حجر الأهرامات/ وهو المقاتل تحت لواء محمد).

(١) «ديوانه »، ط (٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، ص ٦٤٣-٦٤٤.

(٢) حسن، جميل: « الفيتوري بين المواجهة والهروب»، علامات في النقد (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج٦، جزء٢٢، شعبان ١٤١٧هـ/ ديسمبر، ١٩٩٦م)، ص ٣٠٧.

والمنحى الإنقاذي: الذي يتجلى فيه البطل في أوقات الأزمات أملاً مشـرقاً يعيـد العزة، و(يولد ثانية في عصر صلاح الدين)، ويقاتل أعداء الأمة.

والمنحى الثالث: هو المنحى الثوري الاشتراكي الذي غدا فيه جمـال عبدالناصـر: (الثورة/ والشعب الثائر/ والبطل الذي شكلته الثورة/ نصير الفقراء والمظلومين والغربـاء)، والشاعر نظرإلى جمال عبدالناصر– وفق هذه الرؤية –على أنه الأمل القادم عند الفجر لإنقاذ فلسطين؛ لذلك يغدو لعنوان القصيدة: (القادم عندالفجر) دلالته الموحية؛ فـ (عنوان الـنص يقرئك النص..؛ أو قل هو المعنى، والنص هامش مركز)[1]؛ فالعنوان بهذا المعنى هو (العلامة التي يهجس بالمعنى، أو الداخل الذي يضيء – بدءاً -فضاء النص)[2]،تبدأ منه القصـيدة، وترتد إليه في نهايتها، فالعنوان هو العتبة التي تعد الخطوة الأولى إلى دخول النص؛ حين قال:

إني أصغي لصدى خطواتك في **أرض فلسطين**

أو أنت القادم عند الفَجر إلى **أرض فلسطين**[3].

ومن هنا يغدو الربط –في الخطاب الشعري– بين جمال عبدالناصر وصلاح الـدين/ وحطين ربطاً منطقياً؛ فكما جاء صلاح الدين لإنقاذ فلسـطين، وتجسـد – في صـورته التاريخية- فجراً صادقاً مشعاً للأمة، فكذلك كان عبدالناصر – وفق رؤية الشاعر – فجـراً قادماً من أجل فلسطين يولد في عصر صلاح الدين مرة أخرى، والقصيدة في رؤيتها هـذه لجمال عبدالناصر تكاد تستعيد مركزية المشروع القومي الذي أفرزها، وأفرز غيرهـا مـن المعالجات الشعرية المشابهة؛ المؤكدة في خطابها مركزية العلة، والمجسـدة محوريـة الـزعيم النموذج والقائد والبطل المخلص؛ فكل شيء في القصيدة يكاد يجسد هذا النموذج بوصـفه عنصر التكوين، بل إن لغة القصيدة في نبرتها الوثوقية، وخطابها التعبيري، ومقابلاتها الحْدية، وأساليبها الإنشائية، والطلبية هي بعض ما تنطوي عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشـروع

(١) الهويمل، د. حسن بن فهد: « قراءة غير نقدية»، مقال، مجلة البيان، (ع ٩٤، جماد الآخرة ١٤١٦هـ، نـوفمبر، ١٩٩٥م)، ص ٧٤.

(٢) منير، وليد: « التجريب في القصيدة المعاصرة » مقال: مجلة فصول (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب: مج ١٦، ع١، ١٩٩٧م)، ص١٧٩.

(٣) «ديوانه»، ص ٦٤٥.

القومي الذي اختزلتها الذاكرة الشعرية حتى بعد خفـوت المشـروع القـومي، ورحيـل عبدالناصر، والتي تحدد القارئ المضمر سلفاً، وتحيله إلى قارئ معـين مراعيـة التجمعـات الجماهيرية المحتشدة[1]؛ وإن كانت الصور في القصيدة كسرت من الناحية الفنية هذه القاعدة إلى حد ما حيث تميزت بنمائها، وحيويتها، وإيماءاتها الرامزة؛ ولا سيما في نهاية النص الذي يفيض فيه الشاعر بإبداء مشاعره تجاه الزعيم الراحل عبدالناصر، بحيث لا تقـف الصـورة التشخيصية، والتجسيدية على مجرد تصوير الماديات، بل تتعدى ذلك إلى اقتناص أي حالـة شعورية، أو لحظة انفعالية تتحول فيها الكلمات إلى استكناه باطني عميق للنفس، وانفعالاتها بواسطة اللغة وإيماءاتها[2].

ومن المنطلقات نفسها التي ترى في الرئيس عبدالناصر: الرمـز، والمنقـذ،والمخلص، والدليل، والهادي ربط الشاعر: (أحد يوسف داود: سورية ١٣٦٥هـ ـ/١٩٤٥م-..) في قصيدته: (مرثية للفارس الراحل) بين الزعيم جمال عبدالناصر وصلاح الدين في تجربة شعرية اتسمت بدرجة عالية من البنائية الفنية في تكوينهاالرمزي، وصورها المعـبرة ذات الكثافـة، والإيحائية، وإضفاء نوع من الموضوعية الدرامية على النص، وقد قسم الشاعر النص إلى سبعة مقاطع رمزية رسم من خلالها صورة متكاملة لحياة بطله (عبدالناصر)، ونضاله، وإنجازاتـه فجاءت عناوينها على النحو التالي: (الحصار) الذي رمز به

لليل المظلم الذي كان قبل بزوغ نجم عبدالناصر، و(الحب في تموز) الذي جعل منه رمزاً للحياة والانبعاث الذي تجلى بإقبال الفارس،ورسائل صلاح وهو المقطع الذي صور فيه الشاعر بطل الماضي (صلاح الدين) يوصي بطل الحاضر جمال عبدالناصر بإعـادة مجـده، ومقطع: (أغنية على أسوار العالم) الذي ألمح فيه للمجد الذي صنعه عبدالناصـر للمـواطن العربي و(موعد في دمشق)، الذي استعاد فيه صورة الوحدة بين مصر وسـوريا، وانتظـار دمشق لفارسها البطل الذي انتظرته من آلاف السنين، وابتهجت بقدومه، ومقطع (ذئاب.. وذئاب.. وذئاب) وهو المقطع الذي جسد فيه بشكل رمزي صورة الذئاب: رمز الأعـداء المتكالبة على الوطن، وأخيراً جاء مقطع: (الوداع بلا مقدمات) مصوراً رحيـل الفـارس

---

(١) انظر في سمات قصيدة المشروع القومي تفصيلاً: عصفور، د. جابر: «ذاكرة للشعر»، ص٢٩٩-٣٠٢.

(٢) انظر: الزمر، د. أحمد قاسم: «ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن»، ص ١٩٧.

البطل، الذي بكاه كل شيءٍ في وطنه (الأرض/البحر/ الليل/ ابتسامات الأطفال/ أهداب الفقراء)؛ وقد شكل الشاعر من هذه المقاطع جميعاً لوحة متكاملة تعبر عن رؤيته لجمال عبدالناصر، وتختزل صورة حياته وبطولاته؛ فاقترب بهذا البناء من المونتاج السينمائي: الذي يعيد ترتيب المادة؛ بحيثُ يصبح لها دلالة خاصة؛ و حاولت القصيدة الحديثة استعارته، والإفادة من تكنيكاته التعبيرية من السينما[1].

والمقطعان الأول:(الحصار)، والثالث:(رسائل إلى صلاح الدين) هما المقطعان اللذان استلهم فيهما الشاعر صلاح الدين/ وحطين، وربط بينهما وبين جمال عبدالناصر، ومن هنا فهما المقطعان اللذان سيركز عليهما البحث في التناول، والمعالجة، واستجلاء المضامين والأبعاد. ففي مقطع (الحصار) الذي صور فيه الشاعر المرحلة التي كانت قبل أن تجود الأرض العربية بجمال عبدالناصر، والتي كانت – كما رآها الشاعر – حصاراً مظلماً ممتلئاً بالدماء والغرباء، والقادة المنشغلين بذواتهم، وملذاتهم؛ وكانت فيها الشعوب مطحونة مسلوبة الإرادة حين لم تضرم فيها نار حطين، ولم تجد الأرض العربية الفارس البطل الذي يعيد لها مجدها حتى تفتقت الأرض – فجأة – برايات النصر الظافرة حين أطل القائد جمال عبدالناصر:

كانَ في **البدء غُبار الساحة الكُبرى على**
كُل الرؤوس
وعنانُ الزمن الدوار (ممهوراً) [2] **بأختام**
الملوك
...
كان في **البدءِ غبار الساحة الكُبرى**
وكنا غُرباءْ.
تحت أقدامِ ملُوك العصر كُنا غُرباء
كوكب النار على حطين لم **يوقد**
ولم **تأت الشموس**

(١) انظر في التكنيك السينمائي في القصيدة الحديثة: زايد، د. علي عشري: «عن بناء القصيدة الحديثة»، (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م)، ص ٢٤١ – ٢٤٩.

(٢) في النص (ممهوًا)، وهو خطأ والصواب ما أثبت.

بين حطين، وبين النيل أختام الملوك[1]**.**

وفي مقابل هذه القتامة الكثيفة التي نظر ا الشاعر إلى المرحلة التي سـبقت مـيلاد عبدالناصرر تبدت نظرة إشراقية يجة رأت في بزوغ هذا الفارس ميلاداً جديداً تنهار أمامه أسوار الخوف، وتسر فيه النجوم، ويزهر فيه النسرين، رامزاً إلى هذه المرحلة بـ (الحب في تموز)؛ بما يحمله تموز من دلالة على الحياة، والانبعاث، والتجدد، توظيفاً لأسطورة تمـوز[2] التي استهوت غير شاعر ممن عرفوا بالشعراء التموزيين الذين بحثوا عـن رمزيـة الـولادة، والانبعاث المتجددة التي كرستها معالجا م الشعرية[3]، فاقترن رمز تموز بالاندفاع الواعـد للبعث القومي، فلم يكن تموز رمزاً أسطورياً للخصب لدى سكان ما بين النهرين بقدر مـا كان بالإضافة إلى ذلك تياراً سياسياً عريضاً يؤمن بالمستقبل الذي سيعيد ا ـد العـربي[4]؛

---

(١) توفيق، حسن «جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء»، ص ١٠٤.

(٢) اسطورة تموز تدور حول (تموز) إله المحاصيل، والإنبات عند الأشوريين البابليين، والذي صار زوجاً لعشتار، وهو يموت كل شتاء، ويولد كل ربيع، وقيل إنه يسجن في العالم السفلي في كل عام، وغيابه يصيب الحياة بالجـدب، وبعثه ثانية يبعث في الحياة التجدد؛ مما جعله رمزاً للحياة والانبعاث والخصب، وقد انتشرت أسطورته في المحـيط الشرقي للمتوسط، وتركزت عبادته في وادي الرافدين وسورية، ويقابله أدونيس إله الخصب في الحضارة الفينيقية، ويقال بأ ما أسطورة واحدة لها صورتان: انظر في هذا تفصيلاً.

- فريزر: (جيمس)،: «أدونيس، أو تموز»، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط(٣)، (بـيروت: المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، ١٩٨٢م)، ص ٣٧٦.
- داود، أنس: «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»، ط(٢)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٢م)، ص١١٤، وما بعدها.
- الغامدي، د. سعيد بن ناصر: «الانحراف العقدي في أدب الحداثة، وفكرها »، ط(٢)، (جدة: دار الأندلس الخضراء، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ج٢، ص ٧٥٢.

(٣) الشعراء التموزيون لقب أطلقه جبرا إبراهيم جبرا أحد شعراء ونقاد مجلة شعر في دراسة له في ذات ا لـة عـام ١٩٥٨م على أدونيس، والسياب، ويوسف الخال، وعلى نفسه، لاشتراك هؤلاء الشعراء في تصوير الحاضر مـن خلال التلويح بقيم جديدة لا تتشكل إلا بالموت الذي يعقبه العبث والخصب، وتابعه على ذلك أسـعد رزق في دراسة نشرها عام ١٩٥٩م، انظر في الفلسفة الأيديولوجية والسياسية التي انطلق منها هؤلاء الشعراء في توظيف رمز تموز تفصيلاً: باروت، محمد جمال: «الحداثة الأولى»، ط(١)، (منشورات إتحاد كتاب وأدبـاء الإمـارات، ١٩٩١م)، ص ١٣-٤٤، وانظر: بنيس محمد: « الشعر العربي الحديث: بنياته، وإبدلا ا»، ج٣، ص٢١٥.

(٤) انظر: عصفور، د. جابر: «ذاكرة الشعر»، ص ٣٢٠.

وهذا الربط بين توظيف الأساطير بشكل عام، والتوجه القومي هو ربط قديم يشكل مرتكزاً من مرتكزات الحزب القومي الاجتماعي، ومن آمن بمبادئه من الشعراء القوميين.

وينتقل الشاعر بعد هذا إلى الجزء الرئيس الذي ربط فيه بين صلاح الدين وجمال عبدالناصر الذي وسمه بـ (رسائل صلاح الدين)؛ ويعد هذا الجزء أوسع أجزاء النص، وأكثرها اتساعاً، إذ يتشكل من أربع لوحات في كل لوحة منها يوجه صلاح الدين رسالة إلى جمال عبدالناصر لأنه – وفقاً للرؤية الشعرية– خليفة صلاح الدين، وتلميذه، والسائر على طريقه، والبطل الذي سيعيد مجده؛ وهذه اللوحات الأربع تتضافر لتشكل في مجموعها السمات، والأدوار البطولية المأمولة التي استحق عبدالناصر ا خلافة صلاح الدين، كما تظْهر هذه اللوحات ابتهاج صلاح الدين بعبدالناصر، وثقته فيه، ورؤيته له بأنه دون سواه تعقد عليه الآمال للقيام بالمهام التي سيوكلها إليه، كونه: البطل الذي سيحمل سيف صلاح الدين، والفارس الذي سيثير الرماد الذي غطى مدن حطين، وهو الذي سيحمي الأوطان، ويطرد اليهود، ويبعث وشاح النصر من باب الخليل مرة أخرى، الأمر الذي جعلَ من صلاح الدين يتوجه إليه مخاطباً في رسائله قائلاً:

(عائداً كُنت من المنفى إليك

قَبلَ أنْ تنحدر الشمس، وتحمر السماء

لم **أكُن أعرف أن النار** في **حطين غَطاها الرماد**

وعلى البحرِ أساطيلُ الصليـبـيـيـن!! سيفي يتململْ

شق ذَيل الغمد! والموت بِأعصابِي

وفي عيني رقّاد

وعلى الخوذَة عنواني الذي ضيعه كُل الملوك

إنني **أترك سيفي**

لك في **مصر، وأرحلْ)**

(٢)

(هذه الساعةُ للموت على بوابةِ الأوطان!! من يقْتلنا؟

قبل أنْ تنحني الأهرام، أو يبكي الصغار

هذه الساعةُ للموت على باب السويس

قَبل أنْ تطرقُها أحذية الجُند الغزاة

كلمةُ السر الأخيرة:

شعلةٌ في الأغنيات

واحتراق الموت في ضوءِ النهار).

(٣)

(ازرع الواحات بالنخل.. فمريم

لم تهز النخلَ من عشرين قرناً

طفلُها ينتظر الهجرة من غَدر اليهود

من ترى أغلق سيناءَ؟ ومن قالَ: حدود؟)!!

ازرع الواحات بالنخل، وفي هذا الصدام

ليكُن جندك كُل الكادحين

من خراسان لبحر الظُلمات

فالذي غلغل في الأرض كما غَلت بها شجرةُ توت

يعرف اليوم إذا هموا به كيف يموت).

(٤)

(عدت لا تبصر عيناي من النوم الطويل

غير أني أسمع النيلَ يغني...

تحت أسوان!

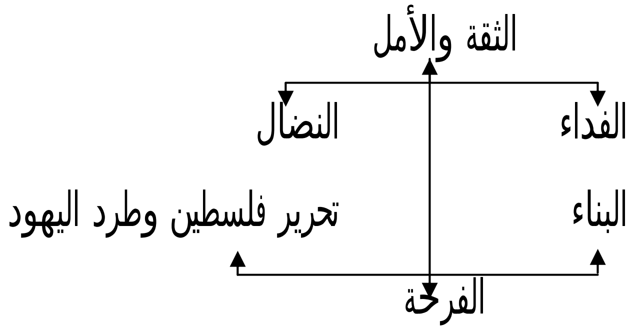
وفي دربِ المقطم

سورةُ الفتح !! وقرآن الفلاح

وأنا أعقد للنصر الوشاح

وأنا أنتظر البعثَ على باب الخليل) [1].

إن هذه اللوحات الأربع، المتضمنة رسائل صلاح الدين إلى جمال عبدالناصر تشكل في مجموعها تقاطعاً ثنائياً يبدأ بالثقة والأمل، وينتهي بالفرح والابتهاج متقاطعاً معهما الفداء والنضال المفضي إلى الفعل وطرد اليهود من فلسطين وتحريرها من اغتصا م؛ حيث تجسـد اللوحة الأولى من هذه الرسائل أمل صلاح الدين في خليفته عبدالناصر، وثقته فيـه للقيـام بدوره النضالي والجهادي، وتشكل اللوحة الرابعة صورة الفرح الذي يملأ صـلاح الـدين بانبعاث البطل الجديد، وتتضمن اللوحتان الثانية والثالثة بواعث هذا الأمل، ومتطلباته، وما يتوجب على الزعيم الجديد تحقيقه حتى يستحق خلافة صلاح الدين، ويمكن تقريب مضامين هذه اللوحات الأربع عبر الشكل التالي:



إن زمن الرؤية الشعرية في هذه اللوحات الأربع هو الزمن الآتي الذي يتشكل في رحم الحاضر، أما مداها فهو الخطاب الشعري؛ الذي وإن كان لا يحدث شيئاً فإنه يبقى طريقاً للحدوث[2]؛ وهذه اللوحات الشعرية كما تحمل الحلم في مستقبل مشرق يحققه جمال عبدالناصر خليفة صلاح الدين المنتظر فإ ا تسترجع أحلام الرحلة القومية إبان امتدادها في منطلقا ا العظمى، وأمنيا ا الكبرى، وعصرها الذي ترى فيه كل حلم قريب المنال[3]، والناظر يلمح في هذا النص – المستعيد للقصيدة القومية – بعضاً من خصائصها على مستوى التشكيل الأدائي من مثل: أفعال الأمر، وأساليب النداء، والطلب التي حفل ا النص بشكل لافت. وإن كانت أقل كثافة في هذه النصوص التي جاءت بعد خفوت المرحلة

---

(١) توفيق، حسن «جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء »، ص ١٠٧-١٠٩.

(٢) انظر: عثمان، اعتدال: «إضاءة النص: قراءة في الشعر العربي الحديث »، ط(٢)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص ٧١.

(٣) انظر: عصفور، د. جابر: «ذاكرة للشعر»، ص ٢٩٣.

القومية عن مثيلا ا التي قيلت إبان ثورة تلك المرحلة؛ ومع هذا فقد تجاوز الشاعر اللغة التوصيلية ذات الأداء المباشر إلى اللغة الفنية القائمة على الاستحضار الفني لشخصية صلاح الدين، وإسناد الحديث لها لتتولى هي تحريك المشاهد عبر لوحات النص الأربع دون تدخل ظاهري من الشاعر الذي اختفى صوته تقريباً في هذه اللوحات، مما جعل المتلقي يعايش مشهداً درامياً بطله صلاح الدين الذي برز في حيز الضوء وعبدالناصر بطل الظل الذي – وإن لم ينطقه الخطاب الشعري – إلا أن احساسنا بوجوده مستمعاً ومتقبلاً للخطاب الصلاحي أشعرنا بوجوده القوي في النص، والذي عمق – بدوره – هذا الجو الدرامي المتفاعل، نتيجة لتلاحم القديم والجديد، والماضي والحاضر؛ فأكتسبت القصيدة هذه النـ ـزعة الدرامية التي حدت من غنائيتها[1]، وقد حشد الشاعر للتعبيرعن هذه الدرامية في لوحاته عدداً من التشكيلات البنائية المسهمة في تحقيق ذلك تحقيقاً بارعاً من مثل التقابل في المواقف والمشاعر، والصور الحيوية ا سدة للمشاهد، النابضة بالحركة نحو: (تحمر السماء/ سيفي يتململ/ تنحني الأهرام/ أعقد للنصر الوشاح...)، والانتقال من صيغ الماضي إلى صيغ المضارع التي تعكس الاستمرارية، وكذلك الاستدعاء التوظيفي لشخصية (مريم) (التي لم ز النخل من عشرين قرناً) الذي يستدعـ ـ ـي الى الذاكرة الآية الكريمة ﴿ وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ﴾[2]؛ وهو استثمار شعري للآية الكريمة، وليس اقتباساً محضاً اتخذت فيه الآية في نفس الشاعر مساراً نفسياً، وتجددت أيامه ببعد شعوري ارتبط بأزمته الراهنة[3]؛ لتغدو (مريم) في الذاكرة المتقبلة رمزاً للقوة القادرة على تغيير العالم الموبوء إلى عالم أكثر وضاءة وإشراقاً [4]، ويغدو هزها النخل دلالة النماء والخصب، والإيناع، وعدم هزها للنخل – في النص – دلالة رمزية على الجدب، والفقر والأسى، وضيق العيش[5].

---

(١) انظر: فوزي،د.منير: « صورة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ٢٣٤.

(٢) سورة مريم:آية: ٢٥.

(٣) انظر: إسماعيل، د.عز الدين: « الشعر العربي المعاصرقضاياه،وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ٢٨.

(٤) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٩٣.

(٥) انظر في توظيف صورة (مريم)، وهزها النخل، ودلالاته الرمزية على سبيل المثال:

زايد، د. علي عشري: « كتابه السابق»، ص ٨٧، ٩٣، ٩٤.

هلال، عبدالناصر عبدالحميد نور الدين: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٥٥-٥٦.

إضافة إلى رمزية (النخل/ والمسيح/وشجر التوت/ وأساطيل الصليبيين...)؛ مما يعطي لهذه الرموز عبر السياق النصي ثراءً أسلوبياً يمنحها دلالات متعددة يسهم ا الشاعر في رسم الموقف المضموني، وتشكيل الأداء التعبيري، والمنحى الجمالي، والبعد التأثيري على المستقبل.

وتمضي بقية معالجات الشعراء الذين ربطوا بين صلاح الدين وجمال عبدالناصر وفق هذا المنحى التمجيدي لعبدالناصر، المشيد بإنجازاته،والناظر إليه على أنه يومض في عينيه حسام صلاح الدين(١)، وانه الناصر الذي ثار لتحرير فلسطين(٢)، وأنه سيبقى في تاريخ القدس الفارس المناضل بعد صلاح الدين(٣)، وهو كذلك البطل الذي هللت له حطين، وافتر ثغرها له ثانية(٤)، والذي يعد موته ميلاداً جديداً سيعيد القادسية وحطين مرة أخرى(٥).

---

(١) انظر: قصيدة: محمد الجيار «أقوى من الألم » توفيق، حسن: «جمال عبدالناصر: الزعيم في قلـوب الشـعراء»، ص١٦٤-١٦٩.

(٢) انظر قصيدة: عامر محمد بحيري: «مرثية للقائد الخالد»، «المصدر نفسـه». ص ٢٨٤-٢٨٩، وانظـر قصـيدة الجواهري: « ذكرى عبدالناصر»، «ديوانه »، ج٦، ص ٥١-٦٥.

وانظر: قصيدة: محمد ا ذوب: « موكب الوحدة »، ديوانه: «آلام وأحلام »، (منشورات نادي المدينة المنـورة الأدبي، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ص ٦١-٦٧.

(٣) انظر: قصيدة: إبراهيم عبدالحميد عيسى: « بلادي لا تموت»، توفيق، حسن: «جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء »، ص ٣٥٨-٣٦١.

(٤) انظر:. قصيدة: عبدالمنعم الرفاعي: « رثاء بطل»، «المصدر نفسه:»، ص ٤٥١-٤٥٨.

(٥) انظر: قصيدة: فدوى طوقان: « مرثية الفارس»،«نفسه:»، ص ٦٨-٧٠.

• التسجيل والتوظيف

درج بعض الباحثين[1] على تقسيم طريقة تعامل الشاعر الحديث مع المعطيات التراثية بكل أشكالها: أحداثاً، وشخصيات، ومواقف إلى قسمين:

الاستلهام التسجيلي، الذي عنوا به: التصاق الشاعر بالتراث، ومتابعته، وسرد مضامينه سرداً تقريرياً يحرص فيه على نقل العناصر التراثية نقلاًواقعياً بكل ملامحها، وسماتها القديمة دون إضفاء أية دلالات معاصرة عليها، ودون توظيف فني يحمل أبعاد تجربته المعاصرة، ووسموا هذا التعامل مع التراث بالتسجيل التراثي، أو صيغة التعبير عن الموروث[2].

والقسم الآخر من استلهام التراث هو: الاستلهام التوظيفي الفني، أو صيغة التعبير بالموروث؛ ويعني: استخدام معطيات التراث استخداماً فنياً مثمراً، وتوظيفها توظيفاً رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية؛ بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة[3]؛ مما يجعل الشاعر غير مرتبط بالمادة التراثية المكتوبة قدر ارتباطه بما وراءها من أعماق، ونسوغ احتضنت تلك المادة، وعملت على تشكيلها[4]؛ وعودته حينئذ إلى التراث لا ليقف عنده، ويجعله غاية في حد

---

(١) من أمثال د.علي عشري زايد الذي كان من أوائل من استخدم مصطلحي التسجيل والتوظيف، في دراسته الرائدة: (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) والتي كانت في أصلها رسالة دكتوراه تقدم بها إلى جامعة القاهرة عام ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م، وتبعه بعدذلك الدارسون الذين عرضوا لتناول علاقة الشاعر الحديث والمعاصر بالتراث من أمثال: د.جابر قميحة في دراسته عن توظيف التراث في شعر أمل دنقل، وأشجان محمد الهندي في دراستها عن توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر وغيرهما.

(٢) انظر: زايد، د. علي عشري، «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٤٩، ٥٩، ٦٣ وانظر: الزهراني، أحمد سعيد العدواني: « الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة» ص ١٩-٣٢.، ومبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ج١، ص ٤٨- ومابعدها.

(٣) هلال، عبدالناصر عبدالحميد نورالدين: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٤٢، وانظر كذلك: زايد، د. علي عشري: « كتابه السابق»، ص ٦٢، وزايد، د. علي عشري: «توظيف التراث في شعرنا المعاصر »، مجلة فصول، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١، ع١، اكتوبر ١٩٨٠م)، ص ٢٠٤، وانظر: مبارك، محمد بن عبدالله: « كتابه السابق»، ج١، ص ٥٨-٥٩.
وانظر كذلك: عبدالعليم، عيد حجازي: « توظيف التراث الديني في القصيدة العربية المعاصرة»، رسالة دكتوراه مخطوطه، (مصر: جامعة المنيا، ١٩٩٧)، ص ٣-٦.

(٤) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد نورالدين:«توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٤٢.

ذاته، وإنما تصبح عودة إضاءة لأحداث التاريخ في ضوء الحاضر المعيش، والمستقبل الذي يتطلع إليه، الأمر الذي يهيئ له تفريغ الأحداث التاريخية من تاريخها، ووقتيتها الزمنية الضيقة لتصبح رموزاً متجددة[1].

(وعلى هذا الأساس يكون التشكيل التراثي في بنية الإبداع الشعري المعاصر نابعاً من طبيعة إشكالية العصر؛ شريطة أن يحمل ذلك التشكيل التراثي عنصري الإضافة والتأثير اللذين يمنحانه شرعية الاستمرار، وقوة الحضور، وحيوية التجدد) [2].

وقد حاول بعض هؤلاء الباحثين في خضم رصدهم لطريقة تعامل الشاعر الحديث مع التراث الوقوف على المراحل التي مرت ا علاقته مع التراث، وتطور نظرته إليه من طور التسجيل إلى طور التوظيف الفني الواعي ابتداءً من المرحلة الإحيائية التي كان فيها النص الشعري مر ناً بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي، مروراً بالمرحلة الوجدانية (الرومانسية)، وانتهاء بمرحلة القصيدة الجديدة عند جيل الستينات، ومن بعدهم الذين حرصوا على قراءة التراث، وتوظيفه توظيفاً يخدم توجها م الفكرية والفنية[3]، والوقوف على أهم العوامل والمؤثرات التي دفعت إلى العودة إلى التراث، والتمسك به، واستلهامه في العصر الحديث، وفقاً لمقتضيات كل مرحلة، وسياقا ا الثقافية والتاريخية، وطبيعة الشعر عند شعرائها، إلا أنه مما يؤكد عليه هنا أمران:

---

(١) انظر: الصكر، د. حاتم: « مرايا نرسيس: الأنماط النوعية، والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، ط(١)، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٩هـ-/١٩٩٩م)، ص ٢١٥.

(٢) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « تشكيلات تراثية في شعرنا المعاصر»، بيادر (أ ا: ملف ثقافي إبداعي يصدره نادي أ ا الأدبي، ع ١٥، ربيع الثاني، ١٤١٦هـ)، ص ١٨.

(٣) انظر في رصد هذه المراحل، ونظرة شعراء كل مرحلة إلى التراث تفصيلاً:

زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٤٥-٦٢. وانظر في قضية التراث وتحديد الموقف منه في الفكر العربي المعاصر تفصيلاً: الحارثي، د. محمد بن مريسي: «عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ص ٧٣-٧٦.

وانظر كذلك: « قصيدة الواقعة التاريخية »، الصكر، د. حاتم «مرايا نرسيس»، ص ٢١٥-٢٢٥، والزهراني، أحمد سعيد العدواني: « الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة »، ص ١٩-٣٢. ومبارك، محمد بن عبدالله منور «استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر العربي الحديث»، ص ٤٨-٥٩.

الأول: (من المعروف أن مجرد استرفاد التراث في تشكيل الشعر المعاصر لا يعد مقياساً من مقاييس جودة الصنعة، وفي المقابل فإن عدم الالتفات إلى التراث في البناء الشعري لا يعني إخفاق الشاعر، وتأخر شعره؛ فالقضية إنما تكمن في قدرة الشاعر على التعامل مع اللغة تعاملاً جديداً يلتقي فيه التراثي مع رؤية الشاعر المعرفية، والأدبية) [(١)].

والأمر الآخر: أنه مع ما لحق العملية الاستلهامية من نضج، وعمق توظيفي في الأطوار الأخيرة بداية من نصف القرن الماضي فقد ظل الاستلهام التسجيلي المباشر حاضراً؛ (فهناك من الشعراء من يعيش في وقتنا الحاضر إلا أنه لم يستطع استيعاب الطريقة الجديدة في استلهاماته، وظل يستلهم كما كان يستلهم حافظ، ومحرم، والرصافي، وغيرهم ممن مثلوا طور البدايات) [(٢)]؛ مما يجعل محاولة تقسيم طريقة تعامل الشاعر الحديث مع التراث بشتى أشكاله إلى تسجيل وتوظيف، أو بداية وتحول ونضج؛ إنما هي محاولة رصد تاريخية لتطور الرؤية الشعرية في التعامل الفني مع المعطيات التراثية أكثر مما هي محاولة إقامة حدود فاصلة تلغي كل مرحلة ما سبقها، فالمنجز الثقافي الذي يأتي الأدب جزءاً منه – عند كلّ الأمم، وفي كل فترات التاريخ- هو منجز تراكمي يفضي سابقه إلى لاحقه، ويتواشج لاحقه مع سابقه في لحمة مترابطة، وليس قفزات منقطعة متباينة تقام في الفراغ، وعليه فإنه (لا ينبغي أن نقيم نوعاً من المفاضلة بين الاستلهامات العميقة الناضجة التي مارسها شعراء الطور (الثالث)، وبين ما أنتجه شعراء الطورين (الأول والثاني) من قصائد استلهامية... فلكلٍ سياقه التاريخي والثقافي الذي قيل فيه، وأدى دوره من خلاله)، وأنّ (أي حكم بتفضيل إحدى الصيغتين على الأخرى هنا حكم متعسف، وغير موضوعي؛ لأنه يسقط من حسابه الجانب التاريخي، وملابساته؛ فقد مثلت كل صيغة المرحلة التطورية التي انبثقت عنها أصدق تمثيل) [(٣)]، مع الأخذ في الحسبان أن الفارق بين التسجيل والتوظيف هو فارق يتعلق بالناحية الفنية من جانب، وبالرؤية الشعرية من جانب آخر أكثر من تعلقه بالمضمون[(٤)].

---

(١) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « تشكيلات تراثية في شعرنا المعاصر »،بيادر،عدد سابق، ص١٩.

(٢) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ج١، ص ٥٩.

(٣) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٧٠.

(٤) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ١٥.

وشخصية صلاح الدين من الشخصيات الإسلامية، التي تميزت بمكانة كبيرة في مجال الأدب، والدراسات التاريخية والعسكرية الحديثة، وخاصة في المرحلة التي تلت قيام إسرائيل(١)؛ مما جعلها تحظى بوفرة من التلميحات والاستدعاءات الشعرية من قبل الشاعر الحديث والمعاصر على حد سواء؛ مدفوعاً في ذلك بدوافع كثيرة ومتعددة: موضوعية، وفنية أبرزها:

- **الرغبة** في **التغني بالماضي، والعزف على أوتاره، والحلم النفسي بالعيش فيه**؛ ارتداداً إلى عالمٍ له ألقه، وفضاؤه الرحب؛ رغبةً في الهروب من الواقع، ووسيلة في التغلب على الخواء الروحي الذي أفرزه اهتزاز القيم، وتكالب الكوارث السياسية، والإحباطات الفكرية(٢)؛ بما عرف (بالاغتراب القومي) (٣)، أو (الاغتراب النفسي التاريخي) (٤)، الذي كان (الأكثر انتشاراً بين الشعراء العرب المعاصرين؛ وهو اغتراب قد فرضه واقع معاصر بما فيه من تمرد، وإخفاق، وإحباطات سياسية) (٥) دفعت بالشاعر المعاصر إلى الهرب من واقعه رفضاً لزمن مدموغ بالسلبية والعقم، وبحثاً عن زمن آخر متسم بالإيجابية والخصب الحضاري(٦)؛ وزمن كزمن صلاح الدين بكل أمجاده، وانتصاراته يمثل للشاعر المعاصر جانباً رحباً للتباهي، والفخر، ومهرباً نفسياً ملائماً للفرار والاغتراب.

والدافع الآخر لاستدعاء شخصية صلاح الدين عند الشاعر المعاصر هو: الإعجاب بهذه الشخصية، والتمجيد لدورها القيادي، والتغني بانتصاراتها المظفرة التي حققت للأمة المجد، والعزة حين حررت المسجد الأقصى المبارك من احتلال الصليبيين، في خضم واقع مشابه لعصر صلاح الدين، وزمن مماثل لزمنه/ متمثلٍ في احتلال المسجد الأقصى كالاحتلال

---

(١) انظر: الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٠-١٢.

(٢) انظر: مطاوع، علي عبدالوهاب: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، رسالة دكتوراه مخطوطة، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالزقازيق، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ٤٦.

(٣) انظر: الفارسي، د. سعيدة خاطر: « سعاد الصباح بين الاستلاب، والاغتراب »، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص ٩٢-٩٣.

(٤) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٤٢.

(٥) الفارسي، د. سعيدة خاطر «كتابها السابق»، ص ٩٣.

(٦) انظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الصليبي في القرن الخامس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، وفي خضم رحلة بحث مضنية عن شخصية قيادية تحقق الدور نفسه؛ أملاً في عوامل انتصار جديدة، واستنهاضاً للواقع العربي المتردي، ودفعاً به إلى لغة الفعل والمواجهة، ومحاكمة الواقع - من خلال هذا الاستدعاء الصلاحي – لواقعياته المنكسرة، والمتقاعسة، بعد أن سقطت الشعارات العظمى التي كانت تملأ آذان المواطن العربي، وتعده بالأحلام الكبرى التي كانت تدغدغ مشاعره في التوحد، وتحقيق النصر، وطرد المحتل، والخروج من أحلام الأسطورة والأوهام إلى أرض الواقع؛ وعليه (يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة ١٩٦٧م المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا، فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر مما عصفت نكبة ١٩٤٨م ذا ا؛ ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية يحاول أن يتكىء عليها؛ علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة) [١].

وبناءً عليه فقد اندفع الشاعر العربي المعاصر إلى استنهاض الماضي، والالتفات إلى الشخصيات الإسلامية كشخصية صلاح الدين مستلهماً لها في إنتاجه الشعري- بما تمثله من قوة، وعزة، وانتصار رغبة في أن تنهض الأمة حضارياً، وعسكرياً من خلال بعث قيمها المنتصرة[٢].

ويتمثل الدافع الثالث في: محاكمة الواقع العربي، ونقده، وفضح زيفه، وفساده وهجائه حين عق ماضيه، وخان بطولاته وتاريخه، وعجز أن يصنع قائداً مثل صلاح الدين يعيد فلسطين إلى حوزة المسلمين، ويحقق لهم الانتصارات المأمولة على اليهود الغاصبين، وقد عمد الخطاب الشعري المعاصر إلى محاكمة الواقع من خلال أساليب: المقارنة، والمقابلة، والمفارقة الفاضحة لهذا الواقع، إضافة إلى التقنع، وتوظيف الرمز الدلالي الإيحائي؛ (ولقد لجأ إلى هذه الوسيلة معظم شعرائنا العرب المعاصرين الذين كانوا يحملون هم الإصلاح السياسي والاجتماعي، والفكري في أقطارهم) [٣]؛ خاصة، وفي الوطن العربي عامة؛ ولا سيما عند

---

(١) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٤١.

(٢) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج١، ص ٢٥.

(٣) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج١، ص ٤٣.

الشعراء من أصحاب الدعوة الثورية الذين ظهر هذا في معالجـا م الشـعرية المسـتلهمة الشخصية الصلاحية بشكل لافت.

وبالجملة فإنه يمكن القول إن هذه الدوافع ترد إلى عاملين مهمين هما: عامل الحب، والإعجاب بصلاح الدين، والواقع المعيش للشاعر المعاصر، وهذان العاملان يكاد لا يخلو من التأثر ما، والاستجابة لهما أي شاعر استدعى الشخصية الصلاحية، أو عبر ا، أو حتى ألمح إليها في معالجته الشعرية؛ مما جعلها تستحيل في النص الشعري إلى (ما يسمى بالصـيغة أو اللازمة الصلاحية يكررها الشاعر، ويضيف إليها ألواناً، وعناصر جديدة كلما أحس بأخطار التحدي الخارجي مكتفياً بالإشارة الخاطفة في بيت، أو بضعة أبيات، أو مكرسـاً قصـيدة كاملة) [1] لهذا الأمر، وهذه الوفرة النصية في استدعاء شخصية صلاح الدين كما اختلفـت فيها رؤى الشعراء، وتوجها م، وغايا م الاستدعائية اختلفت –كذلك- مواهبهم الفنية في المعالجة والتوظيف.

ونتيجة لهذا كان من الطبعي أن يتوزع حضور الشخصية الصـلاحية في الموضـوع الشعري بين صيغتي التسجيل لملامحها، ومواقفها كما هو في التاريخ، وتوظيفها توظيفاً فنيـاً من خلال التعبير ا، أو ما أطلق عليه بعض الباحثين: الوجه والقناع: الوجه بوصفه الواقـع التاريخي للشخصية، والقناع بوصفه الواقع المعاصر الذي يعبر عنه [2]؛ الأمر الذي يستدعي الوقوف بشيء من التفصيل عند كل صيغة من هاتين الصيغتين، والتعرف علـى أنماطهـا، ونماذجها من خلال النص الشعري.

فبالنظر إلى الشعر المستدعي الشخصية الصلاحية، ومتعلقا ا، وما ارتبط ـا مـن أحداث يلحظ الناظر كثرة النصوص الشعرية التي تشكّلت من خلال صيغة التسـجيل، أو التعبير عن الشخصية والحدث مقارنة بتلك النصوص المُوظفَة لهما، والمعبرة عنهما تعبيراً فنياً موحياً (التسجيل ٦٥.٥٠%)، التوظيف (الشخصية/ الحدث: ٣٤.٥٠%)، سواء أكـان ذلك في إطار الاستدعاء الجزئي للشخصية والحدث، أم على مستوى القصـيدة الكاملـة،

---

(١) الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر »، ص ١٤.

(٢) انظر: عبدالدايم، د. صابر: « الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق»، ط(١)، (الزقازيق: دار الأرقم، ١٩٩٠م)، ص ٧٦.

وبعض هذه المعالجات التي وردت في إطار التسجيل سـقطت في التقريريـة، والتسـطح، والمباشرة، والإلماح السريع الجزئي إلى الشخصية والحدث دون محاولة للتوقف أمامهمـا، أو استيحاء أبعادهما، وتوظيف رمزيتهما في النص الشعري بشكل فاعل؛ ومع أن هذه التقريرية قد أخلّت بفنية الشعر، وجماليته، فأفقدته رؤاه، وعذريته، ودفعته إلى السقوط في نثرية جافة إلا أن هناك نماذج أخرى قد عرف أصحا ا كيف يختارون كلما ا المعبرة القابلة لأن تشحن بمخزونات العاطفة المتوترة النابضة بالإشعاع والإبداع[1]، وعلى الباحث الوقوف أمام ظاهرة التسجيل في النص الشعري بالتوصيف، والتعليل، والبحث عن الدوافع -من وجهـة نظـر موضوعية – تعالج الظاهرة أكثر مما ترفضها، أو تصادرها؛ خاصة إذا ما علم أن التسـجيل هنا هو جزء من المتن الشعري الذي عرض للشخصية الصلاحية، والذي لا يمكن إغفالـه؛ لأنه تعبيرٌ عن الشخصية لا تعبيرٌ ا.

إن لهذه الكثرة التسجيلية لشخصية صلاح الدين في الموضوع أسباباً، وعوامل مـن أبرزها:

- **أن شخصية صلاح الدين شخصية بطولية إسلامية حقيقية** احتلت مكانتـها في مخزون الذاكرة العربية، واستثمرها الشعراء تقديراً، وإعجاباً، وفخراً، واستنهاضاً لمكامن القوة على اختلاف رؤاهم، ومنطلقا م، ولم يعرض لها على مستوى الاستلهام الشعري شيئ من التشويه، أو التحوير المخل -شأن غيرها من بعض الشخصيات الإسلامية –؛ وهذه المكانة، وهذا الاستقرار دفعا إلى استلهامها على نطاق واسع، ومن قبل عدد كبير من الشعراء مـن مختلف التيارات، وقد تعاونت قدرا م الفنية، وطاقا م التعبيريـة، وأدوا ـم التشـكيلية، ورؤيتهم لطريقة التعامل مع الشخصيات التراثية المستدعاة في النص الشعري؛ مما انعكـس بدوره على طريقة استلهامهم للشخصية الصلاحية، خاصةً عند التقليديين منهم الذين ترسموا خطا المدرسة المحافظة في اكتفائهم بالمستوى الاستقرائي الوصفي الذي يتناول فيه الواحـد منهم الشخصية الصلاحية بالرصد المباشر: (يستقرئها في تاريخها، وأفعالهـا، وبطولا ـا، وأمجادها، وكأنه يتكلم عنها) [2]؛ فقد لا يكون للواحد منهم إلا موهبة القدرة على الـنظم

---

(1) انظر: حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ٤٤٢.

(٢) مطاوع، علي عبدالوهاب عبدالحليم: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، ص ٣٠٨.

الذي لا يرقى إلى مستوى الشعر[1]، ولكنه يضع في اعتباره أنه ذا الاستقراء الواصف للشخصية الصلاحية يعبر عن فخره ا، ويظهر إعجابه ببطولا ا، ويسهم بتذكرها والتذكير ا في إحياء صفحة الماضي الذي يمكن أن يرقى بالحاضر الراهن إلى آفاق مشرقة.

ويتمثل السبب الآخر في **وفرة الإنتاج الشعري التسجيلي للشخصية الصلاحية** في: القضية الفلسطينية التي ارتبط ا صلاح الدين ارتباطاً كبيراً، وارتبطت هذه القضية – بدورها- بوجدان كل عربي ومسلم؛ حيث شكلت محور القضايا العربية والإسلامية، واستأثرت باهتمام الشعراء والأدباء، بوصفها، قضية العرب والمسلمين الأولى في العصر الحاضر؛ سواءً عند الشعراء الذين امتلكوا القدرة على استيعاب الفنيات، التقنيات المعاصرة، أم عند شعراء الفكرة والمعالجة التقليدية الأقرب إلى روح النظم؛ فما أن يعرض الواحد من هؤلاء للقضية الفلسطينية حتى تتداعى إلى ذهنه صورة صلاح الدين الذي حرر المسجد الأقصى من احتلال الصليبيين في القرن السادس الهجري، ولم تظهر بعده شخصية مماثلة حققت للمسلمين فيما يخص القضية الفلسطينية، والمسجد الأقصى ما حقق حتى عصرنا الحاضر؛ ومن هنا حظي صلاح الدين ذه الوفرة الشعرية التسجيلية التي استهدف أصحا ا – في الغالب – الإعجاب به، والتذكير، واستثارة الهمم، والتحفيز بذكره، والتهديد بعودته، والتعلق بأهداب الأمل الموعود الذي يعيده إلى الواقع الراهن مرة أخرى.

أما السبب الثالث فهو: مرتبط بالسبب السابق ومتقاطع معه إذ إن كثيراً من المعالجات الشعرية التي ارتبطت بالقضية الفلسطينية، أو بالواقع السياسي العربي المتخاذل حين استدعت الشخصية الصلاحية تداعياً أو قصداً كانت الغاية من هذا الاستدعاء: (أن يثير، ويحرض، ويحفز، ويدفع الجماعير إلى بذل ما هو ضروري من التضحيات القاسية، بمعنى أن غاية هذا الشعر هو توجيه سلوك المتلقي.. وتحقيق هذه الغاية.. لا يتأتى إلا بالخطابة، والمباشرة، وما إليهما غالباً؛ ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار أن القاعدة الشعبية العربية العريضة التي يتوجه إليها ذا الشعر، وهي قاعدة تفهم عن طريق السامعة أكثر مما تفهم عن طريق البصر والبصيرة) [2]؛ فجاء الشعر عند طائفة واسعة من هؤلاء الشعراء شعراً مقاتلاً،

---

(١) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ١٢٦.

(٢) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص٤٥٧.

ناقداً، ثائراً يحتفل بالموضوعية أكثر من احتفاله بالصياغة الفنية، والاستلهام الفني الـواعي، ويتجلى هذا بشكل واضح عند عدد كبير من شعراء الشطرين بسبب انشـغال معظمهـم بإيصال الفكرة سريعاً، وورود الشخصية الصلاحية والحدث حطين عندهم وروداً خاطفـاً سرعان ما ينطفئ بين طيات أفكار القصيدة ومضامينها [1]؛ ومع هذا -فإنه بالرغم من كثرة النصوص التي تعاملت مع الشخصية الصلاحية تعاملاً خارجياً وفق صيغة التسجيل بحسـب طاقات الشعراء الإبداعية، وبحسب مكونا م الثقافية – فإن هذا لا يلغي الغايات النبيلـة، والدوافع السامية التي هدف هؤلاء الشعراء من ورائها بمثل هذا التعـبير عـن الشخصـية الصلاحية وفق بعدها التاريخي، وليس كل النتاج الشعري الذي تناول صلاح الدين، وحطين ذه السمة؛ فهناك نماذج شعرية كثيرة – حتى عند شعراء الشطرين –جسـدت الـوعي المضموني بالشخصية الصلاحية، والخَلْق الفني لها، والاستدعاء الواعي تعبيراً ا عن (الأبعاد المختلفة لرؤاهم المعاصرة تعبيراً رمزياً فنياً بارعاً) [2].

* * *

وقد جاءت الشخصية الصلاحية والحدث حطـين – وفـق صـيغة التسـجيل متمحورة حول عدد من الأنماط والأشكال اتحدت في صور ا التسـجيلية، وتمـايزت في اختلاف الزاوية التسجيلية التي ركزت عليها، وأبرز هذه الأنماط ثلاثة:

النمط التسجيلي السطحي: وهو أضعف أنواع التسجيل و(أهو ا شأناً من الناحية الفنية؛ حيثُ يظل ارتباط الشاعر – في إطار هذا النمط بالشخصية المستخدمة – ارتباطـاً هامشياً، ويظل إحساسه من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربتـه أو حتى بعداً واحداً منها) [3]؛ وذلك حين جاءت الشخصية الصلاحية مقحمـة في الـنص اقحاماً سطحياً، ولمع ورودها وروداً هامشياً، غير مقصود لذاته؛ بحيث جاءت لفظة مفـردة جزئية في السياق الشعري، أو كانت (جزءاً من صورة سواءً كانت هذه الصورة قائمة على

---

(١) انظر: حداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث »، ط (١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: آفاق عربية، ١٩٨٦م)، ص ١١٨، ١١٩.

(٢) زايد، د. علي عشري: « الرحلة الثامنة للسندباد »، (القاهرة: دار ثابت: بدون تاريخ)، ص٢٣.

(٣) زايد، د. علي عشري، « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص٢٢٠.

ملمح بلاغي كالتشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية، أو كانت مطْلقة غير قائمـة علـى بنيـة بلاغية، بل يكون الشاعر قد استدعى الشخصية واستحضرها سارداً عنها بعض أخبارها، أو مواقفها أو صفا ا، أو أقوالها كما جاءت في كتب التراث للتذكير ا، أو معها كنمـوذج يحتذى، أو للافتخار ا وبماضيها)[١]، أو وردت ضمن قضية بشكل عرضي جـزءاً مـن صورة الماضي، أو شخصية من شخصياته الإسلامية التي يباهي ا الشـاعر، وتسـترجعها ذاكرته الإسلامية، دون أن يكون لشخصية صلاح الدين هنا قيمة مضمونية، أو ملمح فـني في حد ذاته، وكذلك الحال بالنسبة لمعركة حطين؛ ما جعل العملية الاستلهامية في مثل هذه الحالات عملية سطحية ضحلة لا قيمة لها في إثراء النص، وتفتيق دلالاته؛ لأ ا حينئذ (تبقي الشخصية المستلهمة أقرب إلى الماضي في حالته السكونية)[٢].

وعلى هذا الأساس يمكن القول: (إن نجاح الشاعر يتأسس بمدى توفيقه في شـحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وتوظيفها لخدمة السياق العـام للقصـيدة، وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية؛ بحيث لا يبدو العنصـر التراثـي مقحماً على القصيدة، ومفروضاً عليها من الخارج)[٣].

ومن هذا النمط التسجيلي السطحي قصيدة: (هوية الأقصى) لـ(يوسف العظـم) ومنها:

إنمـــا الأقْصــى عقيـــدة، ووســـام، وقَصـــيدة
هـــو صـــرح أبـــت العلْيـــاءُ إلا أنْ تشـــيده
...
عمـــر يطْـــرق أبـــواب العلـــى، يرعـــى جنـــوده
وحســـام مـــن صـــلاح الـــدين يجتـــاح قُيـــوده[٤]

---

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي العربي الحديث»، ج٢، ص ٥٠٤.

(٢) المرجع نفسه: ج٢، ص ٥٠٧.

(٣) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٢٠.

(٤) ديوانه: « قناديل في عتمة الضحى»، ط(١)، (الأردن: مكتبة المنار، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص١٠.

فصلاح الدين جاء – هنا – لقطة ضمن صورة بلاغية: (وحسامٌ من صلاح الدين يجتاح قيوده) جاء ا الشاعر في إطار الشكل الاستعاري التشخيصي لتأكيد هوية المسـجد الأقصى، وإظهار تاريخيته، دون أن يكون للشخصية مزية ذاتية تفردها، وتميزها عـن بقيـة عوالم النص، وشخصياته، حتى إ ا لو غادرته، وانفصلت عنه لم يكن لها تأثير يخل بجمالياته وفنياته، ويسهم في خلخلة بنيانه؛ ومثل هذا التسجيل السطحي الجزئي المعتمد على بعـض من أشكال الصورة البلاغيةتجده – كذلك – عند (علي عثمان حافظ) حين شبه معركـة الكرامة بحطين تشبيهاً جامداً خلا من اللمسة الفنية الاستلهامية حيث قال:

إن الكرامــةَ قَــد بنــت للعــربِ أبراجــاً مشــيدة
هي مثلُ حطْــين علــى الأعــداء معركــةٌ مبيــدة[1]

وقد تجد ضمن أنماط هذا التسجيل أن ما يربط بين الصورتين: الماضـية المتمثلـة في شخصية صلاح الدين، أو معركة حطين، وبين صورة الحاضر هو مجرد أداة ربط غالباً مـا تكون أداة تشبيه كـ (الكاف/ أو مثْل/ أو كأنّ..)؛ ممـا يجعـل الصـورتين: (الماضـية/ والحاضرة) منفصلتين؛ حظ الفكر والذهن فيهما أقوى من حظّ الشعور والنفْس؛ كما هـو الحال عند: (محمد العيد الخطراوي) في قصيدته: (الوداع الدامي) التي قال فيها:

...
ولْتسِيروا إلى الكفَاح بِعزمٍ

يــــا صــــحابي.. إلى طُلــــوعِ النهــــار
ولْتكُونــــوا كأهــــل بــــدر جــــلاداً
أو كحطــــين في الــــوطيس الضــــاري[2]

---

(١) ديوانه: « نفحات من طيبة»، ص ٤٣.

(٢) ديوانه: « غناء الجرح »، ص ١٣٦.

ويبدو أن محاولة الخطراوي مسرحة النص الشعري جعلت لغتـه أقـرب إلى لغـة الشخصيات المستلهمة فيه وهي: (الشخصيات الشعبية الواقعية)، إضافة إلى الفترة المبكـرة التي كتب فيها النص[١] بالنسبة لقدرات الشاعر التوظيفية التي نضجت – فيما بعد – أمور أمور دفعت إلى انتهاج هذا الأسلوب التسجيلي عنده، وأحياناً يبرز هذا النمط التسـجيلي السطحي من خلال ما يمكن أن يطلق عليه: (نثار الذكريات، أو التداعي)؛ وذلـك حـين (يتناول الشاعر الشخصية ليس لأمرٍ يعود إلى الشخصية ذا ا كقيمة فنية ومضمونية يود أن يحققها من خلال استلهامه، ولكنه يكون ذكره الشخصية عرضاً؛ كأنْ يتحدث عن شـيءٍ فيذكره ذلك الشيء بالشخصية التراثية لاشتراكها معها في صفة أو موقف)[٢]؛ وغالباً مـا يكون مثل هذا التعامل في سياقات يتحدث فيها الشاعر عن تمجيد الشخصـيات البطوليـة المعاصرة، أو رثائها، ثم يجد أ ا ترتبط بوجه من الشبه بصلاح الدين فينعطـف إلى ذكـره بشكل خاطف، سرعان ما يخرج منه ليعود إلى موضوعه الرئيس، وأحياناً يأتي هذا الـنمط في المعالجات المباهية بالماضي؛ بوصف صلاح الدين صورة من صوره المتعددة التي تزدحم ا الذاكرة الشعرية، فتباهي ا؛ وربما جاء هذا النمط في إطار الحديث عن قضية معاصرة يبتهج لها الشاعر، وتمتلئ نفسه ا فيتذكر قضية فلسطين، وما تعانيه في واقعها فيستدعي الشخصية الصلاحية – في إطار حديثه عن هذه القضية – على سبيل الفخر، أو الإشادة، أو التحفيز، أو التأسف على الماضي؛ دون توقف مستجلٍ، أو استلهام فاعل مؤثر وفـق فنيـة مليئـة بالإثارة؛ ومثل هذا التسجيل المسطح الذي دفع إليه تداعي الذكريات تجده عند الشـاعر: (محمد وليد: سورية: ١٩٤٤/١٣٦٤م -....) في رثائه الشيخ عبدالله عزام؛ حيث أخذ في ذكر صفاته، وبطولاته، وجهاده، فربط بينه وبين حطين في لمحة سريعة عجلى، مؤكداً أنـه هدية حطين إلى بلاد الأفغان، وأن حطين لا محالة قادمة من جديد، ليعود بعـد هـذا إلى موضوعه الرئيس؛ دون أن تشكل (حطين) في النص قيمة استلهامية كبيرة تستدعي التوقف، أوتضفي على النص بعداً فنياً عميقاً؛ ليغدو هذا الاستدعاء التذكري صورة جزئيـة عـابرة حيث قال:

(١) النص من النصوص المبكرة للشاعر؛ حيث جاء في ديوانه الأول الصادر عام ١٣٩٧هـ.

(٢) مبارك، محمد بن عبدالله: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشـعر العـربي الحديث»، ج٢، ص ٥٢٦.

وكنـــت تنـــام علـــى صـــهوة مـــن رصـــاص
وتصـــــحو علـــــى شـــــفرة المقصـــــلهْ
هديـــــةُ حطّـــــين أنـــــت إلى قنـــــدهار
وحطـــــــين معركـــــــةٌ مقبلـــــــة
رحلْـــــــــــــت شـــــــــــهيداً
وكـــابولُ ترنـــو إليـــك بأعينهـــا المســـبلهْ[1]

وهذا النمط الاستدعائي السطحي تقف عليه عند طائفة من الشعراء الذين كـانوا على درجة من الاحتشاد العاطفي بالقضايا الإسلامية، فاهتموا بالجانب التوصيلي السـريع للفكره؛ هادفين من ذلك إلى جعل الخطاب الشعري المتناول هذه الموضوعات خطاباً تحفيزياً مهيجاً، ومغيراً؛ لذلك تجد الواحد منهم يتناول في القصيدة الواحدة أكثر مـن موضـوع، ويعرج على أكثر من قضية، ويخرج من هم إلى هم، ومن أمثال هؤلاء: يوسف أبو هلالة[2] وعبـــدالهادي حـــــرب[3]، وعبدالســـلام هاشـــم حـــافظ[4]، وجمال فوزي[5] وحسن الشرفي[6]، ومحمود مفلح[7]، وعبدالله الرشيد[8] وغيرهم.

وقد يبرز هذا النمط التسجيلي السطحي في شكل تجمع فيه الشخصية الصـلاحية والحدث حطين إلى جانب شخصيات وأحداث تاريخية أخرى بشكل حشدي تتقاطع فيـه الشخصية الصلاحية مع بعض الشخوص الإسلامية، وتتداخل حطين مع بعـض المعـارك

---

(١) ديوانه: « تراتيل للغد الآتي»، ط (١)، (دمشق: دار القلم، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص٢١٣.
(٢) انظر قصيدته: «الصقر المقاتل»، ديوانه، «قصائد في زمن القهر»، ط(١)، (عمان: دار الضـياء للنشـروالتوزيع، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م) ص ٥١.
(٣) انظر: قصيدتيه: «طريق العودة»، و«وداع»، ديوانه: « باقة البنفسج»، ص ١٧، ص ١٠١.
(٤) انظر: قصيدته: « أكبر من الطغاة »، ديوانه: « أغنيات الدم والسلام»، ص ٨٣.
(٥) انظر قصيدته: « الإسراء والمعراج »، ديوانه: «الصبر والثبات »، ص ٥٦.
(٦) انظر قصيدته: «من ترانيم البن والنخيل »، ديوانه: «الطريق إلى الشمس»، ص ٦٣.
(٧) انظر قصيدته: « رسالة »، ديوانه: « نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني »، ط(١)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشروالتوزيع، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ص ١١١.
(٨) انظر قصيدته: « على مشارف الجراح»، ديوانه: « خاتمة البروق»، ط (١)، (منشورات نادي الريـاض الأدبي، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م)، ص ١٤٢.

الإسلامية الفاصلة في تاريخ الإسلام (كبدر، والقادسية، وعين جالوت..) وسط نثار مفرق من الشخصيات والأحداث الإسلامية دون أن يرتبط بالشخصية الصلاحية أو الحدث حطين دلالة معينة تميزهما وسط هذا الحشد من الشخصيات والمعارك؛ مما يضعف الدلالة الرمزيـة الإيحائية لصلاح الدين/ وحطين، ويشتت مركزيتهما في بؤرة التلقي حين تتحول القصـيدة إلى حشد من الأعلام، والأحداث؛ فتصبح حملاً ثقيلاً على بنية القصيدة، وفنيتها، وتتبـدد الدلالة الرمزية التي يريدها الشاعر من ذكره هذه الأعلام[1]؛ ولعلّ السبب -في هذا – يعود يعود إلى أنه لا (يكون لكل شخصية تراثية موظفة في النص الشعري – وفقاً لهذا الـنمط – دور مستقل في إضاءة جانب من جوانب الرؤية الشعرية التي يبثها الشـاعر مـن خـلال القصيدة) [2]؛ فالشاعر علي النعمي: (السعودية ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م-...) – على سـبيل المثال – وهو يعبـر عن الهم العربي والإسلامي الضاغط على نفسه في قصيدته: (من أمـام بوابة البلاغ تبدأ الخطى)، متحدثاً عن فلسطين، وما عاناه أبناؤها من خسف وظلـم دون نصير، حشد عدداً من الشخصيات الإسلامية: (المعتصم/ خالد بـن الوليـد/ بـلال بـن رباح..)، وجاءت شخصية صلاح الدين واحدة من هذه الشخصيات في قوله:

...

يستصـرخون ضـمائراً ووشـائجاً	**لمـا عتَـى الإعصـار بالمكْيـال**
فَلعـل بـين القَـومِ معتصـم إذا	**سـمع النـداءَ أجـاب بالأفْعـال**
أو بـين قَـاد م صـلاح حـاملاً	**صمصـامه لينـالَ كُـل منِـال**
أو فَيهمـو شـهم كخالـد واعيـاً	**لتقَاربِ ابـن العـم، وابـن الخَـال[3]**

إن لهذه الشخصيات التراثية البارزة من الدلات العميقة ما كان بالإمكان أن تضـئ به جانباً من جوانب الرؤية الشعرية، وتشيع ببعدها الرمزي، وحمولا ا التاريخية أجواءً مـن العظمة والجلال؛ لو أحسن الشاعر التوقف عندها، أوحتى التوقف عند بعضـها؛ إلا أنـه (اكتفى بسرد أسماء فقط في أسلوب استقرائي أفقده القدرة على الإيحـاء) [4]، والتعمـق،

(١) انظر: محمد، شعبان عبدالحكيم، « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص ٢٨١.

(٢) انظر:الهندي، أشجان محمد: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٤٨.

(٣) ديوانه: « الرحيل إلى الأعماق»، ص ٢٠-٢١.

(٤) مطاوع، علي عبدالوهاب: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، ص ٣١٤.

ودمج هذه الشخصيات التاريخية في بناء النص في لُحمة رمزية فنية توحي بالدلالة الفكرية التي يمكن لكل شخصية أن تعبر عنها؛ مما أدى إلى تبدد الرؤية، وتشتت الدلالة، وجمود الشخصية الصلاحية، وسكو ا في الأبيات؛ حين فقدت التميز الذي يفرد فعلها عن بقية الشخصيات معها.

إن (إيراد الأعلام التراثية بصورة متزاحمة – وخصوصاً إذا كانت تمثل بيئات، وأزمنة مختلفة – يثقل القصيدة، ويقعد ا، ويعجزها عن تحقيق هدفها العصري الذي توخاه الشاعر؛زيادة على إصابتها بآفة أخرى هي تحقيق التشتت الفكري عند القارئ) [1]؛ الأمر الذي يشير إلى ضيق الأفق الاستلهامي – في هذه الحالة عند الشاعر – وتسطحه في معالجته الشعرية التي يمارس فيها مثل هذا النمط، و ذه الصورة الحاشدة للشخصيات.

وكما عمد هذا النمط التسجيلي إلى حشد الشخصية الصلاحية مع شخصيات تاريخية أخرى؛ فقد عمد – كذلك – إلى جمع معركة حطين مع معارك إسلامية أخرى تحمل الدلالة نفسها، وتكديسها في النص دون كبير فائدة من ذلك، ودون تعمقٍ، أو تحليل؛ بقدر ما هو جمعٌ لأحداث متشا ة ذات دلالة واحدة، في تشكيل من السرد التكراري الذي تعمل فيه أداة الربط (العاطفة، أو الجارة) على تحقيق هذا الجمع بين الأحداث، تجد هذا – مثلاً– عند (حسن الصيرفي: السعودية ١٣٣٦هـ/١٩١٧م - ..) الذي يقول:

أعد حديثك عن بدرٍ وعن أحدٍ ... وعن حنينٍ، ويرموك، وحطينا
وعن أناسٍ تفانوا في عقيدتهم ... قد جرعوا الكُفْرَ بالإيمان غسلينا [2]

كما تجده عند (كمال رشيد) في قوله:

ما بقْعةٌ ها هنا إلا وقد سمعت ... اللهُ أكبر تعلو صوت كُفّار
يرموك، حطين شاماتٌ وألويةٌ ... وعين جالوت مثل الكوكبِ الساري [3]

---

(١) قميحة، د. جابر: « التراث الإنساني في شعر أمل دنقل»، (القاهرة: هجر للطباعة، والنشر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٥٢.

(٢) ديوانه: « دموع وكبرياء»، ص ١٤.

(٣) ديوانه: « القدس في العيون»، ص ٦١.

وعادة ما ينظم هذا الربط بين الشخصيات والأحداث نسقٌ فكـري، أو تـاريخي يحرص عليه الشاعر أكثر من حرصه على البعد الفني الذي يوجبه هذا الربط؛ فمثلاً حين يأتي الحديث عن القضية الفلسطينية، وتداعيا ا المختلفة يحرص الشعراء على الجمع بين صـلاح الدين مع عمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد - رضي الله عنهما – وكذلك مع عز الـدين القسام؛ بوصف هذه الشخصيات تشكلُ في الذهنية الشعرية أبرز الشخصيات البطولية التي حمت فلسطين، ودافعت عنها، ويحرصون – كـذلك- في جانـب الأحـداث والمعـارك الإسلامية – على الجمع بين حطين، واليرموك، وعين جالوت(1)، أما حين يكون التبـاهي، والفخر بالماضي الإسلامي، وتمني عودته مرة أخرى؛ فغالباً ما تتقاطع شخصية صلاح الدين مع شخصيات أخـرى كعلي بن أبي طالب وجعفر بن أبي طالب، وسعد بن أبي وقاص – رضي الله عنهم-، والقعقاع بن عمرو، وطارق بن زياد، وموسى بن نصير، ونـور الـدين زنكي- رحمهم الله -، وتتداخل معركة حطين مع بدرٍ، وخيبر، وحنين، وعين جـالوت، واليرموك.. (2)

ومهما يكن من أمر فإنّ مثل هذا الأسلوب العامد إلى حشد الشخصيات التاريخيـة في السياق الشعري يسطح العملية الاستلهامية، ويثقل كاهل القصيدة، ويصيبها بامتلاء غير متنوع الدلالة، ويفتقر المتلقي لها إلى الدهشة، والمفاجأة، والتأثر؛ فما إن ينتهي من استقبال مدلول شخصية حتى يقابل شخصية أخرى تحمل الدلالة نفسها؛ مما يجعل القصيدة تتحـول

---

(1) انظر على سبيل المثال:

- مفلح، محمود: ديوانه: «الراية»، قصيدة: « الثائر المسلم»، ص ٣٥.
- وديوانه: « لأنك مسلم»، قصيدته: « حجر حجر»، ص ٥٥.
- ومفلح، أحمد: ديوانه: « أغتيال القمر الفلسطيني»، قصيدته: « آه ما أغلى الثرى»، ص٥٨.

(2) انظر على سبيل المثال: العشماوي، عبدالرحمن: ديوانه: « إلى أمتي»، قصيدته: «صرخة مرصـعة بـالإخلاص»، ص٤٠.

ودماس، منصور محمد: ديوانه: « الأمل الهامس »، ط(١)، (١٤١٤هـ/ بدون معلومات أخرى)، قصـيدته: « نداء فلسطيني جريح»، ص٩٨، وانظر: قاضي، عبدالرحمن: ديوانه:« احتراق الصمت»، ط(١)، (القاهرة: مطبعة حسان، ١٩٨٦م)، قصيدته: « الجهاد، الجهاد»، ص ١٤٨، وأبو هلالة، يوسف محي الدين: ديوانه: « اللـهب المقدس»، (عمان: دار الضياء للنشروالتوزيع، ٢٠٠١هـ، بدون معلومات أخرى)، قصيدته: «حقاً غـروزني»، ص ٣٧.

إلى قائمة من الأسماء التاريخية غير المدهشة، وغير المثرية للتجربة الشعرية، وبذلك ينتقل الشاعر بالقصيدة من الاستلهام التوظيفي الفني، ويدخلها دائرة التقرير، والتكرار الممل المحدود الدلالة [1].

أما النمط التسجيلي الثاني الذي حضرت من خلاله الشخصية الصلاحية فيمكن وصفه بأنه: (النمط الوصفي) الملتصق بالشخصية والحدث وفق صور ما التاريخية مدحاً، أو إشادة، أو استحضاراً لدواعي التذكر والتذكير، والتحفيز من خلال بعث الشخصية الصلاحية، واستدعائها مؤطرة بإطارها التاريخي، دون الاهتمام بتفتيق هذا الإطار، والخروج من بوتقته الوصفية التاريخية إلى آفاق من التوظيف الجمالي العميق؛ وهذا النمط يختلف عن سابقه في كونه يتجاوز الكلمة الجزئية العابرة المحدودة باسم الشخصية(صلاح الدين) والمعركة(حطين) إلى شيء من إطالة الوقفة الاستدعائية؛ وإن كانت هذه الوقفة لا تصل إلى المتابعة التاريخية المهتمة بالاستغراق الراصد لكل جزئيات الأحداث إلا أ ا تظل لقطة تاريخية تم بالسرد التذكري، ناشزة عن النص، غير مندمجة فيه في شكل من السردية والتسجيل، يهدف من ورائها الشاعر إلى استرجاع صورة الماضي ليضعها بجوارالواقع القاتم، والضاغط على نفسه للمقارنة، أو المناقضة، والمفارقة بين ما كان وما هو كائن؛ وغالباً ما يأتي ا أمثلة تخدم السياق الفكري الذي تضمه القصيدة [2]؛ والشاعر في هذا النمط التاريخي الواصف حتى وإن قصد إلى تفعيل الحاضر دون دمج الماضي التاريخي في الحاضر والوضع القائم في بينة متماسكة، ولحمة مندغمة؛ فإن هذا الاستلهام يظل عاجزاً عن إقامة صلة متينة بين الماضي والحاضر؛ فالإبداع الأدبي الحق هو الذي يحيل الحدث التاريخي المحدد إلى بطولة تبقى خالدة في ضمير الأمة جيلاً بعد جيل من خلال هذا الامتزاج الحي بين الماضي والحاضر[3].

وقد رأى بعض الباحثين أن مثل هذا النمط الاستلهامي القائم على السرد التسجيلي، والمتابعة التاريخية يكثر عند شعراء الاتجاه الإسلامي في الأدب بشكل خاص؛ بسبب تمسكهم

---

(١) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر العربي الحديث»، ج٢، ص ٥٢٩.

(٢) انظر: القاعود، د.حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث »، ص ٣٨٧.

(٣) انظر: حداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ص ١١٣.

بقيم القصيدة التقليدية، ورفضهم ما أصاب القصيدة العربية من أبعاد تجديدية، وانشغالهم – عند استلهام الشخصيات الإسلامية – بأهداف مضمونية تصرفهم عن الاهتمام بالجوانـب الفنية الجمالية؛ مما يصرف العملية الاستلهامية إلى شكل من أشكال السرد التقريري الباهت، إضافة إلى ما يتسم به شعر بعض هؤلاء الشعراء من أصحاب الاتجاه التقليدي من ضعف – مع ما فيه من عاطفة إسلامية– يئ له القبول ليحسب في النهاية على الأدب الإسلامي[(١)]؛ ومع وجاهة هذه الأسباب التي يمكن أن تسم بعض المعالجـات الاسـتلهامية بالتسـجيل، والتقليدية، والسرد التاريخي، وبروز هذا النهج عند بعض شعراء الاتجاه الإسلامي بشـكل لافت إلا أن التعميم بالتقليدية، والمتابعة على شعراء هذا الاتجاه أمر يتجافى مع النظرة العلمية الدقيقة؛ فهناك من شعراء هذا الاتجاه من اتسمت معالجـا م الاسـتلهامية للشخصـيات الإسلامية بقدر عالٍ من الفنية، والرؤية الشعرية العميقة، والتوظيف التعبيري الرائع؛ وهذا ما أكده الباحث نفسه حين قال: (فهناك من الشعراء الإسلاميين المعاصرين من ارتادوا بشعرهم الإسلامي آفاق القصيدة الجديدة (الحرة)، ولا يقل استلهامه في جانبه التوظيفي الفني عـن استلهامات شعراء القصيدة الجديدة من غير أصحاب الاتجاه الإسلامي)[(٢)]؛ وفي تقديري أنّ الوقوع في أسر التاريخ، والحرص على الالتزام بحقائقه بشكل وصفي تسجيلي يرتد إلى رؤية الشاعر للعملية الاستلهامية، وطريقة التعامل معها (تبعاً لفلسفة الشاعر في النظر إلى الماضي، وحجم ونوع الثقافة التي

تكون هذه النظرة) [(٣)]، والهدف الذي يسعى له، إضافة إلى القدرة الفنية المسـتوعبة لكل هذا، أكثر من الاتجاه الذي يؤمن به الشاعر، أو حتى الإطار الشكلي الذي تتقولب فيه تجربته الشعرية، أضف إلى ذلك (أن إمكانيات الشكل الجديد كانت من الوفرة والتنـوع؛ بحيث سمحت للشاعر المعاصر باستغلال طاقاته التعبيرية، والتصورية، والموسيقية في سـخاءٍ

---

(١) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: «استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ج٢، ص ٥٢٤-٥٤٣.

(٢) المرجع نفسه، والجزء نفسه، ص ٥٤٢.

(٣) أحمد، د.محمد فتوح: « واقع القصيدة العربية»، ص ١٦٠.

وحرية)[1]؛ ويبدو أن هؤلاء الشعراء الذين اهتموا بالتاريخ، وعمدوا إلى التسجيل الوصفي الوصفي قد قصرت م قدرا م الشعرية عن تخطي الاستلهام المباشر إلى آفاق من التوظيف الفني العميق، مع ما يعتمل في نفوسهم من دوافع الارتداد إلى الماضي، والعـودة إلى ألقـه المشرق، والبحث في جنباته عن الأمن والاستقرار؛ رغبة في الحمى، والنجدة؛ وأملاً منهم في تألق ا د الإسلامي المتقهقر؛ مما جعل الشخصية الصلاحية – بوصفها جزءاً من التـراث – ملجأ الشاعر المعاصر الذي يستنجد ا أملاً في تجاوز أزمته؛ حتى لو كان ذلك في استحضار صورة صلاح الدين في إطار وصفي تسجيلي.

ومن النماذج على هذا النمط قول (محمود دسوقي) في قصيدته: (سل الأقصى):

وسلْ حطـين يـوم صـلاح نـادى	**علـى الأعـداءِ، واسـتل الحرابـا**
وفـارع جـيش ريكـاردوس حتـى	**تبـدد شـمله فقضـى وغابـا**[2]

وقول (داود معلا: فلسـطين ١٣٥١هـ ـ/١٩٣٣م – ١٤٢٠هـ ـ/١٩٩٩م) في قصيدته: (القدس):

هات من صفْحة الجهاد صـلاح الـد	**يـن نجمـاً يشـع منـه الضـياءُ**
واسأل القُدس عن مسـيرته الكُبـ	**رى إمامـاً تهابـهُ الأعـداءُ**
حولـه المسـلمون فيلـق عـزمٍ	**ورجـالٌ مـن النصـارى كفـاءُ**
فـإذا جمعهـم طليعـةُ فجـر	**عمـم القُـدس نـوره الوضـاءُ**
طأطـأوا خشـعاً إلى الله بالفتـ	**ح وفي الله حمـدهم والثنـاءُ**[3]

فهذان النموذجان لم يتجاوزا استرجاع شخصية صلاح الدين وفق صورته التاريخية التي دونتها مصادر التاريخ في جهاده، وقوة جيشه، وقتاله الأعداء، وتحريره القدس في شكل من الالتزام التاريخي المهتم بتقرير الصورة، وصياغتها شعراً؛ دون رؤية تصـويرية عميقـة للشخصية الصلاحية أو التحامٍ ا، أو حتى محاولة لاسقاطات عصرية عليها؛ ومثـل هـذا

---

(١) المرجع نفسه، والصفحة نفسها، وانظر كذلك في الانفساح الفني الذي يتيحه الشكل الجديد للشاعر: عيـد، د. رجاء: « لغة الشعر »، ص ٢١٥.

(٢) ديوانه:« زغاريد الحجارة»،ص ١٠٣-١٠٤، وريكاردوس هو: ريتشادر قلب الأسد أحـد قـواد الحمـلات الصليبية.

(٣) ديوانه: «الطريق إلى القدس»، ص ٦٧.

النمط (يظل عاجزاً عن إقامة صلة متينة بين الحاضر، والتراث.. فما أهمية أن يحدثنا الشاعر بأسلوبٍ تقريري مباشر عن أحداث تاريخية، وسير شخصيات نستطيع معرفة ما نريده عنها في كتب التاريخ والآداب ؟ وتغنينا عن قراءة قصيدة طويلة أسطر معدودة من النثر!!) [1]؛ ولهذا تجد عند أصحاب هذا النمط عبارات الملاحقة التاريخية التي تحاول الرصد المباشر، واقتناص الحدث من مثل:(سل/ حدث/ خبر/ هات..)، كما تجد عبارات الاستحضار التاريخي من مثل: (أيام قاد صلاح الدين../ أيام عاد صلاح الدين.../مرت قرون..)، ونحوها من العبارات التي تسم المعالجات الشعرية بشيء من السكون، وتجعلها أسيرة السرد التسجيلي، حيث تظل الشخصية الصلاحية قابعةً في حالة من التجمد لا تملك تحولاً مرناً يحيلها رمزاً استلهامياً مؤثراً، ومثل هذا الأداء التعبيري تجده عند إبراهيم الدامغ[2]، ورفيق معروف[3]، وكمال الوحيدي[4].

ويمكن وصف النمط التسجيلي الثالث بالتسجيل الموظف وهو: النمط الذي استدعى صلاح الدين، وحطين في إطار إلحاحات الواقع وضغوطه، ودفعهما للتعبير عن هذا الواقع وعذاباته، وأشواق تجاوزه؛ ولكن هذا الاستدعاء ظل مشدوداً إلى التسجيل من حيث قدرته الفنية على التعبير بالشخصية الصلاحية، أو بمعركة حطين، وقربه من المباشرة، والتقريرية في الاستدعاء، والاستلهام؛ فهو نمط أقرب إلى التوظيف من جهة البعد الواقعي الدافع لاستلهام شخصية صلاح الدين، والحاجة المعاصرة لإستدعائها، وإسقاط الواقع عليها من خلال الدلالات والأبعاد الكلية التي تمثلها هذه الشخصية في ذاكرة الأمة؛ وأكثر ما تمثل توظيف هذا النمط في (إطار المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضينا

(١) حداد، علي: «أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ص ١١٢.
وانظر في هذا كذلك: عيد، د. رجاء: « لغة الشعر»، ص ٢١٥.

(٢) انظر: قصيدتيه: « سماء الشرق»، و «عربي»: ديوانه: « شرارة الثأر»، ص ٩٢، ١١١.

(٣) انظر: قصيدته: « يا قدس يا أخت مكة»، ديوانه: « القدس قصيدتي »، ص ١٧.

(٤) انظر قصيدته: « أرض الميعاد»، ديوانه: « حنين، وأنين عبر السنين»، ط (١)، (١٤٠٣هـ ـ/١٩٨٢م، بدون معلومات أخرى)، ص ٢٣١.

وحاضرنا)[1]، لإظهار هذا التنافر والتناقض بين الزمنين، (فشاعر المفارقة حين يوظف التناص فهو إنما يرمي إلى التعبير عن الواقع) [2]، في ازدواجه، وتناقضه بالدرجة الأولى.

ومع أن استدعاء صلاح الدين تحت وطأة ظروف الحاضر يكاد يكون قاسماً مشتركاً تتقاطع معه كل النصوص الشعرية التي توافرت للبحث؛ ولا سيما بعد هزيمة حزيران التي لم تكن مجرد هزيمة للإنسان العربي فحسب؛ بقدر ما كانت تمزقاً لذاته وشرخاً لوجدانه[3]؛ إلا أنّ هذا النمط التسجيلي الموظّف برز فيه الواقع بشكل أكثر إلحاحاً، سواءً أكان ذلك على مستوى الاستدعاء الكلي، أم كان على مستوى الاستدعاء الجزئي.

إن هذا النمط استجاب للواقع، وتفاعل معه، لكنه لم يرق إلى مستوى التوظيف الفني الناضج على مستوى الرؤية، ومستوى البناء والفنيات بالشكل الذي تندمج فيه الشخصية الصلاحية في البناء الشعري اندماجاً كاملاً، فتتحول فيه إلى رؤية للشاعر، وقناعاً يتخذه لطرح همومه،ومعالجة إحباطاته؛ بل ظلت صورة منفصلة في إطار الماضي الزاهي مقابلة للحاضر؛ حاول الشاعر من خلال هذا التقابل إظهار نقمته الغاضبة على واقعه من جهة، و(ردم الهوة التي تفصل بين ماضيه المشرق، وحاضره البائس من خلال استعادة لحظات التاريخ العربي بأحداثه وشخصياته) [4] من جهة أخرى.

وأبرز القضايا التي استدعى هذا النمط التسجيلي المُوظف شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين للتعبير عنها كانت على النحو التالي:

---

(١) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٢٦.

(٢) شبانة، د. ناصر: « المفارقة في الشعر العربي الحديث »، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م)، ص ٢١٥.

(٣) انظر: مطاوع، علي عبدالوهاب: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، ص ٢٨٢.

(٤) حداد، علي: «أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ص ١٨٢.

الواقع العربي بكل تحولاته وأزماته | **القضية الفلسطينية بكل جراحاتها** | **المزج بينهما**

ومن النماذج على هذا النمط الاستلهامي للشخصية الصلاحية تحت وطأة الواقع وضغوطه قصيدة: (عذراً صلاح الدين) لـ (محمد إياد العكاري: سورية: ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م -...) حيث شكلت عنده حالة المسجد الأقصى، وما يعانيه اليوم من جراح وآلام، وتجاهل، وتخاذل من قبل المسلمين – مهيجات نفسية دفعته لاستدعاء صلاح الدين، ومعركة حطين؛ مذكراً، ومحفزاً، ومستنهضاً، ومعتذراً إلى صلاح الدين عن هذا الحال الذي آل إليه المسلمون، موظفاً الشخصية والحدث في أبعادهما الانتصارية وسيلة للحث، وأداة للمعاتبة حيث قال متسائلاً:

متى يا قوم ألقاكم كماةً؟ ... فهذا صهيون والشعب الذبيح
متى يا قوم تقتحم المعالي؟ ... ففي حطين أمجاد تلوح
متى يا قوم نعقدها بعزمٍ ... فصوت القدس، والأقصى بحيح(1)

لينتقل بعد هذا إلى مخاطبة صلاح الدين طالباً إليه العذر عن الحال الذي وصلنا إليه، شارحاً الأسباب التي دفعت بنا إلى هذا التخاذل:

صلاح الدين عذراً قد هجرنا ... مبادئ ديننا، وبها الفتوح
وأعمانا النفاق ولا حياءٌ ... وأعمتنا المباذلُ والمسوح
فهذا في شرقنا أدمى، وأعمى ... وذا في غربنا وجه قبيح
فعذراً في العزائم في سبات ... وحاضرنا به خدر صريح
وتخدير العقول بغير خمر ... وتعمية الحقائق والجنوح
تركنا ما به سدنا، وقدنا ... فعدنا في المحافل نستريح
فعذراً يا صلاح الدين عذراً ... فهذا حالنا ولمن نبوح؟(2)

---

(1) ديوانه: « صدى الأعماق»، ط(1)، (١٤١١هـ، بدون معلومات أخرى»، ص ١٦.
(2) المصدر نفسه، ص ١٧.

فالنص يتدثر بالواقع وينطلق منه، ويستدعي صلاح الدين تحـت إلحـاح جراحـه وآلامه؛ فالشاعر متعذب بهموم أمته؛ لذلك تجده يلجأ إلى المباشرة في الدلالـة، وتقريـر القضايا تقريراً إخبارياً مع الصخب اللفظي، والموسيقى الهادرة؛ ولكنه –هنا- لا يسـتدعي شخصية صلاح الدين ليحدثنا عن سيرها، وصفاتها، وأبعادها التاريخية في تناول يتطابق مع مروياتها؛ بقدر ما يستدعيها وسيلة تعبيرية في أبعادها المشرقة يسهم بها في كشف الموقـف العربي الراهن بما فيه من وهن، واستسلام، وتبعية؛ محتفظاً لكلٍ من الماضي والحاضر بتميـزه عن الآخر، واستغلاله لتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين؛ ولعل هذا ما يلمح إليه العنوان: (عذراً صلاح الدين) من أول لحظة بوصفه: (مدخلاً دلالياً إلى عمـارة الـنص، وإضاءة بارعة لأبنائه، وممراته المتشابكة) [1]، والذي يأتي متسقاً مـع السـياقات الدلاليـة والواقعية التي انبثق منها النص، ولهجتها، متجافياً عن السرد الوصفي للشخصية والحدث إلى أبعاد من الامتزاج بالواقع والهموم الجمعية للأمة؛ لكن النص لم يرق إلى مستوى التوظيـف الفني بل ظل في دائرة التسجيل؛ لكون الشخصية الصلاحية ظلت ساكنة في النص في إطارها التراثي المشرق دون أن تندمج بالواقع بشكل يتجاوز إطار المقابلة، أو المفارقة التي تحـافظ على كل طرف كما هو؛ حيث إن (طرفي الصورة لم يستطيعا أن يمتزجا، ويلتحما في رؤيا الشاعر بحيث يمتـزج المعطى المعاصر بالمعطى التراثي، ويفنى فيه؛وإنما ظل لكلٍ من الطرفين تميزه،واستقلاله عن الآخر) [2]؛ مما يجعل (النص – في مثل هذه الحالة – مغلقاً لا ينفتح على الأبعاد الإيحائية، أو الرمزية المعاصرة) [3]، إضافة إلى أن شخصية صلاح الدين في هذا التناول لم تتجاوز إطار التذكير بها، وجعلها متكئًايعلق عليه الشاعر شكواه من الحال المريرة الـتي يعانيها راهنه الحاضر؛ فلم يستطع أن يطوع الشخصية تطويعاً مرناً لتجربته؛ ليخلق وجـوداً موازياً لوجوده، وعملاً معادلاً لتجربته على أساس من تفجير الطاقات الكامنـة في هـذه

(1) الجريري، د. سعيد سالم: « شعر البردوني: قراءة إسلوبية »، ط (1)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات، والنشر ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٥٩.

(2) زايد، د. علي عشري: « الرحلة الثامنة للسندباد»، ص ٨٢-٨٣.

(3) مبروك، د. عبدالرحمن: « العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر»، ط(1)،(مصر: دار المعـارف، ١٩٩١م)، ص ١٣٣.

الشخصية[1]؛ وما ارتبط ا من أحداث؛ الأمر الذي يجعل منها شخصية (حيـة نابضـة في الضمائر على الدوام لا مجرد أصوات وكلمات مجردة الدلالة)[2].

والنماذج الشعرية التي شغلت هذا النمط التسجيلي الموظف المنفعل بالواقع والمتفاعل معه كثيرة[3]؛ في الاستدعاءات الجزئية والاستدعاءات الكلية؛ وهي نماذج انطلق بعضها من قضايا الواقع وأزماته وتحولاته الراهنة، وبعضها الآخر التحم بالقضية الفلسطينية، وجراحا ا المتعاقبة؛ مما دفع الشاعر – في كل هذه الأحوال – إلى استدعاء الشخصية الصـلاحية لأن هذا الاستدعاء شكل عنده في بعده الشعوري وسيلة فاعلة لفضح الحال، ومحاسبة الواقـع، والتدليل على زيفه، كما شكل – كذلك – حافزاً للبعث الفاعل، والأمل المتفائـل الـذي ينشده – وسيأتي الحديث عن هذا الجانب بشكل أكثر تفصيلاً عند تناول البحث لمحاكمـة الواقع في فصل – الرؤية الشعرية – بمشيئة الله تعالى.

---

(١) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر الحديث »، ج١، ص ٥٧٣.

(٢) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ٣٠.

(٣) انظر في هذه النماذج على سبيل المثال:

- مسلم، عبدالمحسن حليت، قصيدته: « أمة العرب» ديوانه: « مقاطع من الوجـدان»، ط(١)،(جـدة: دار العلم، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ٤٧-٥٧.
- خميس، عبدالله بن محمد: قصيدته: « شهيد تل الزعتر»، ديوانه: «على ربى اليمامـة»، ط(٢)، (الريـاض: مطابع الفرزدق، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ١٢٩-١٣٤.
- الجمل، غازي، قصيدته: « ثار القريض»، ديوانه: « دمع اليراع» (عمـان، الأردن: دار عمـار للنشـر والتوزيع، بدون تاريخ) ص ٣١-٣٧.
- عمرو، عبدالفتاح، قصيدته: « عاشق القدس»، ديوانه: «اللظى»، ط(١)، (عمان، الأردن: دار عمار للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٩٠-١٠٧.
- = العطوى، محمد فرج، قصيدته: « ثورة الأطفال»، ديوانه:« بوح الروح»، ط(١)، (إصـدارات النـادي الأدبي في تبوك، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ٣٧-٤٠.

* * *

ومثلما حضر صلاح الدين وحطين من خلال التسجيل، أو (صيغة التعبير عنهما) – وبشكل أكثر، وأوفر من حيث عدد النصوص –، ومجيء غالبها في شكل قصيدة البيـت، وتمحور معظمها في إطار التسجيل المباشر القائم على السرد، والمتابعة، والرصد التـاريخي؛ **فقد حضرا – كذلك – من خلال إطار التوظيف**، بمفهومه العميق المتجاوز نطاق الأفـق التسجيلي إلى أبعاد من التوظيف الفاعل، والتعبير بالشخصية والحدث بدلاً من التعبير عنهما عند طائفة من الشعراء المعاصرين؛ (استوعبت هذا التراث، وأخذت في البحث عن طريـق الاستفادة منه، والانطلاق من خلاله نحو المستقبل) [(١)]، عبر قصيدة مثقفـة تحمـل فكـراً، ومعرفة، ورؤية حضارية، ورسالة فاعلة، ومؤثرة، موجهة من الشاعر نحو واقعه [(٢)]؛ وذلك حينما (أصبح التراث جزءاً من رؤية شعرية كاملة للنص الشعري، تعـده أداة مـن أدوات التشكيل الشعري، خاضعاً لرؤية صاحب النص..، وليس مجرد ترصيع النص لعبـارات، أو جملٍ، أو أحداث، أو شخصيات تراثية) [(٣)]؛ وهذا التوظيف الواعي للشخصية الإسلامية في النص الشعري عموماً، والشخصية الصلاحية – على وجه الخصوص- كان جزءاً من مرحلة متطورة من علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث، وانعكاساً لرؤية شعرية جديدة أسهمت في تشكيلها عوامل، ومؤثرات كثيرة: ذاتية، وغيرية، وواقعية، وفنية، وقد تبلورت هذه الرؤيـة على يد حركة التجديد الأخيرة عند شعراء التفعيلة التي اجتازت على يدها علاقة الشـاعر الحديث بموروثه صيغة تسجيل التراث إلى صيغة توظيفه، وهي صيغة تختلـف في طبيعتـها، وفلسفتها، ومظاهرها عن صيغة التسجيل؛ حيث لم يعد الشاعر في إطار هذه الصيغة عالـةً على تراثه يأخذ منه أكثر مما يعطيه؛ بقدر ما أصبحت العلاقة علاقة تبادل، وتفاعل إيجـابي من الجانبين؛ يتبادلان الأخذ والعطاء، والتأثر والتأثير، ويمتد الحاضر في التراث بمقدار امتداد التراث في الحاضر[(٤)]؛ وهذا ما أكده د. عز الدين إسماعيل في حديثه عن تجربة الشعر الجديد

---

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجـري في الشـعر الحديث »، ج٢، ص ٥٤٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ج٢، ص ٦٣٥.

(٣) الجيار، د. مدحت: « الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث »، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة، والنشر، بدون تاريخ)، ص ٢٢٧.

(٤) انظر: زايد، د.علي عشري: « الرحلة الثامنة للسندباد »، ص ١٨.

حين قال: (والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً – كما توهم بعض الناس – بل هو أعمق، وأصدق ارتباطاً..؛ كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلاً وقوالب – كما كان الحال عند شعراء مدرسة الإحياء-، ولا يعيش فيه نتيجة ترسبات لا إرادية – كما كان الحال عند شعراء المدرسة الابتداعية -، وإنما يعيش فيه كياناً بنائياً مقصداً إليه قصداً) [(١)]؛ فجاءت(بنية النص الشعري بنية منفتحة متعددة الدلالة والمستويات والمحاور) [(٢)] عندالمبدع، و(حولَ نصه الشعري إلى نص مفتوح متجادلٍ مع الذات الذي تبدعه، وهي ذات متجادلة مع واقعه) [(٣)].

وقد كان وراء هذا التوظيف بهذه الرؤية، والأبعاد دوافع مختلفة أهمها: **تغير نظرة المجتمع للشاعر وتقييمه له بمقدر تعدد أدواته، وامتداداته الفكرية والثقافية**، وفي مقدمتها: التراث العربي الإسلامي، والإنساني عامة، ومن هذه الأسباب –كذلك– **إعجاب الشعراء بالإبداع الغربي، وشعراء التراث الإنساني**، والأسطوري من أمثال: ت س إليوت في قصيدته:(الأرض الخراب)[(٤)]؛ حتى وصل هذا الإعجاب – في أحيان كثيرة عند بعض الشعراء – إلى حد الانبهار، والتقليد، والامتصاص المطلق.

ومن الأسباب – كذلك- **تطور الذهنية العربية**، وتلبس الشاعر العربي ثوب المصلح، إضافة إلى مصداقية الخطاب الإبداعي.

وقد حاول بعض الباحثين رصد المراحل التي مرت بها العملية التوظيفة للتراث عند الشاعر العربي الحديث في جذورها، وبواعثها ابتداءً من مطلع الخمسينات الميلادية وإلى نهاية القرن العشرين، وصولاً إلى التوظيف الواعي الناضج عند شعراء القصيدة الجديدة الذين قصدوا التراث لذاته، وفهموا أنّ استلهامه يقوم على الاختيار من الأصوات، والشخصيات والأبعاد التراثية ما يتجاوب مع تجاربهم المعاصرة؛ الأمر الذي يمكن القارئ معه الرجوع إلى

---

(١) « الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٧.

(٢) الجيار، د. مدحت: « الشاعر والتراث »، ص ٢٢٧.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) انظر في التأثر بقصيدة إليوت السابقة على سبيل المثال: عواد، محمد: « الأرض اليباب وأنشودة المطر:معالم بارزة في طريق الحداثة»، مجلة فصول: (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٥، ع٣، ١٩٩٦م)، ص ١٢٨-١٤٠، انظر كذلك فريد، ماهر شفيق: « أثر إليوت في الأدب العربي الحديث »، مجلة فصول: (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ١-٤، يوليو، ١٩٨١م)، ص ١٧٣-١٩٢.

هذا الرصد المستقصي عند هؤلاء الباحثين بما يغنـي عن إعادة القول فيه هنا[1]؛ غير أن ما يمكن التأكيد عليه هو أن توظيف الشخصيات الإسلامية عند أصحاب القصيدة الجديدة لم يسلم من التحوير، والتشويه، والتجديف في الثوابت، وإسقاط قيم الثورة، والنضال، ومبادئ الاشتراكية، والماركسية، والقومية على بعض هذه الشخصيات؛ خاصة عند الشـعراء مـن أرباب المواقف الثورية والقومية[2].

وشخصية صلاح الدين من الشخصيات الإسلامية المستلهمة التي حضرت في الشعر العربي المعاصر من خلال صيغة التوظيف؛ حيث تجسدت أداة تعبيرية حية أسهم ا الشعراء في نقل تجار م، ونقد واقعهم، والتعبير عن قضاياه المعاصرة، وفق رؤية زمنية للتاريخ تقـوم على مزج الماضي بالحاضر، والنظر إلى التاريخ من خلال مستويين اثنين هما:

- **التاريخ البطل**: الذي يمثله صلاح الدين بكل أبعاده، ومناخاته التعبيرية.
- **والتاريخ الحدث**: الذي مثلته معركة حطين[3]، ومن ثم استثمار هذين المستويين للتعبير ما عن الواقع، وإشكالياته الراهنة.

وقد جاء هذا التوظيف منتظماً الشخصية والحدث معاً؛ واختيار المبدع للبعد التراثي الذي يوظفه في نصه يعكس – بطبيعة الحال – موقفه ورؤيته الشعرية؛ إذ يجد في هذا البعد، أو ذاك مناخاً خصباً للتعبير عنها، فغالباً ما تكون (طريقة استعانة الكاتب بالتراث، واختياره لوناً معيناً منه بالذات دون الآخر، - تعكس بالضرورة موقف الكاتب، وموقف عصره من

---

(١) انظر في هذا على سبيل المثال:

- زايد، د.علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »، ص٥٧ وما بعدها، وانظر كذلك: كتابه: « الرحلة الثامنة للسندباد»، ص ١٨-٢٣، وانظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: «استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر الحديث»، ج٢، ص ٥٤٥-٥٥٨.
- والجيار، د. مدحت: « الشاعر والتراث»، ص ٢٢٧ وما بعدها، والزهـراني، أحمـد سـعيد العـدواني: «الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة»، ص ٢٣٣ وما بعدها.

(٢) من أمثال: أدونيس، ويوسف الخال، وسليمان العيسى، ومعين بسيسو، وممدوح عدوان.. وغيرهم: انظر-مثلاً – أبو جهجة، د. خليل: « الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع، والتنظير والنقد»، ط(١)، (بـيروت: دار الفكـر اللبناني، ١٩٩٥م)، ص ٢٦٨-٢٧٤.

(٣) انظر: فوزي، منير: « صورة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ٤٥.

التراث)[1]؛ فقد يستعير الشاعر ملمحاً معيناً من ملامح الشخصية الصلاحية، وقد يستعير دلالة الشخصية التراثية، أو يمزج بعضاً من ملامحها التراثية بملامح معاصرة[2].

أولاً: توظيف الشخصية (صلاح الدين):

ففي إطار التوظيف الذي تغدو فيه الشخصية الصلاحية جزءاً من قصيدة يمكن الوقوف على نمطين من التوظيف في هذا الجانب:

الأول: توظيف شخصية صلاح الدين عنصراً في صورة جزئية.

والآخر: توظيفها ملمحاً من ملامح الرؤية الشعرية التي يحاول الشاعر التعبير عنها.

ففي النمط الأول: تأتي الشخصية الصلاحية – في بعدها التوظيفي – ضمن صورة جزئية قد تكون صورة بلاغية (تشبيهاً/ أو استعارة)، تشكل شخصية صلاح الدين طرفاً من أطرافها، و(يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق (الصلة بين وعي المتلقي، وفكره، ووجدانه، وبين المقابل الواقعي)[3]، وقد تتجاوز الصورة البلاغية القائمة على طرفين لتغدو رمزاً يوظفه الشاعر مشحوناً بعاطفته معبراً عن رؤيته الناقدة لواقعة معاصرة، يسقطها على هذه الصورة الرمزية؛ مما يجعلها حينئذ (ذات إيحاءات بالغة الغنى) من خلال السياق الذي أكسبها هذه القدرة؛ إذ إن (السياق هو معيار النظر في إطارها الجزئي..؛ وتوافقها الفني مع وحدات السياق كافةً هي الخطوة الأولى على طريق نجاح أي توظيف فني للشخصية)[4].

ومن الأمثلة على هذا النمط التوظيفي قصيدة: (تحقيق إلى الموتى والأجنة) للشاعر: (عبدالله البردوني: اليمن: ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م – ١٤٢٠/١٩٩٩م) التي خاطب فيها القرن العشرين، مصوراً ما حفل به من متناقضات مضحكات ومبكيات، في صورة تقوم على التقابل، والنقد اللاذع، وتبرز المفارقة الساخرة من هذا العصر موظفاً شخصية صلاح الدين

---

(١) حمادي، صبري مسلم: « أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة»، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)، ص ٨١.

(٢) انظر: زايد، د. علي عشري: « الرحلة الثامنة للسندباد»، ص ٨١.

(٣) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٢٠.

(٤) هلال، عبدالناصر عبدالحميد، «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٨٦.

صورةً جزئيةً تقوم على التشبيه الذي تنافر طرفاه تعميقاً لمظاهر المناقضة التي هـدف إليهـا حيث قال:

أتظـن (فيرنـادا) [1] **زابـاً** [2] **أخـرى أم (إيرلنـدا) (حطـين)؟**
هـلْ تـدني (تتشـر) مـن (أروى)؟ أترى (ريجن) كـ (صـلاح الـدين)؟
..
يبـدو مقْياسـك آليـاً لا يـدري الحُسـن مـن التحسـين [3]

فالشاعر وظف هنا عدداً من الرموز، والأسماء، والأحداث ليبرز فكرتـه الغاضـبة، ويعمق سخريته من القرن العشرين الذي مد ويلاته على الأرض، وسعى في شقاء إنسان هذا العصر من خلال الحروب المدمرة، والمتناقضات المفزعة، واكتسبت شخصية (صلاح الدين/ وحطين: الأرض) دلالتهما التوظيفية في النص من خلال تشكيل الشاعر لهما أداتين تعبيريتين في خضم لوحته التصويرية التي تضع الضد مقابل الضد فـ (فتتشر) رمز التسلط والجبروت الأوربي تقابل (أروى) رمز التعقل والإصلاح، و(ريجن) رمز الظلم، والاعتداء يقابل (صلاح الدين) رمز العدل ونصرة المظلوم؛ في صور من المفارقات الساخرة الهازئة، التي تجمع بـين المتناقضات والمتباعدات؛ فتفتح آفاقاً من الدلالات المتعددة، وتتولد من وجود مستويين مـن الاختلاف: تراثي ومعاصر[4]؛ فتفضح بالتالي الواقع الزمني الذي يحاول الشاعر تعريته؛ وقد أسهمت كاف التشبيه في الوصل بين (الشخصية الصلاحية) الممثلة للبعد الماضي التراثـي و (ريجن) الممثل للبعد المعاصر، وقد حملت الصورة البلاغية شيئاً من أبعاد هـذا التوظيـف،

---

(١) فيرنادا، أو جرينادا: دولة تقع في جزيرة من جزر الهند الغربية اجتاحتها قوات الولايات المتحـدة عـام ١٩٨٣م بدعوى حماية أرواح الأمريكان، انظر: «الموسوعة العربية العالمية»، ط(٢)، (مؤسسة أعمال الموسـوعة للنشـر والتوزيع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م)، ج٨، ص ٢٩٤-٢٩٦.

(٢) معركة الزاب هي: المعركة التي هزم فيها مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، انظر: الطبري أبي جعفر محمد بـن جرير: «تاريخ الطبري»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (بيروت: دار السـويدان، بـدون تـاريخ)، ج٧، ص٤٣٢-٤٣٥.

(٣) «ديوان عبدالله البردوني:الأعمال الشعرية الكاملة ١-١٢ »، ط(١)، (صنعاء:إصدارات الهيئة العامـة للكتـاب، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ج٢، ص ١٢٥٥.

(٤) انظر في مفارقة السخرية: شوقي، د. سعيد: « بناء المفارقة في المسرحية الشعرية»، ط(١)، (القاهرة: إتيراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م)، ص ٢٤٤-٢٤٧.

ودلالته المعاصرة؛ وإن كان حملاً خفيفاً لم تمتزج فيه الشخصية الصلاحية امتزاجاً فنياً كاملاً؛ الأمر الذي دفع د. علي عشري زايد إلى جعل الصورة التشبيهية أقل الصور فنية، وأقر ا إلى طبيعة التعبير عن الموروث لا التعبير به؛ ذلك (لأن الشخصية التراثية في مثل هذه الصور تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج لا يربطها به سوى أداة التشبيه المصرح ا، أو المقدرة؛ وأداة التشبيه بطبيعتها رباط واه يكاد في كثير من الأحيان يقوم حاجزاً بين الشخصية التراثية، وبين أن تستقطب الطرف المعاصر)[(١)]، وتبعه في هذا الرأي آخرون[(٢)]؛ إلاّ (أن مثل هذا الحكم العام لا ينطبق على كل الصور التشبيهية المعتمدة على شخصيات تراثية في النصوص الشعرية كافّة؛ حيث لا توجد علاقة طردية بين المساحة النصية للشخصية التراثية وبين فنية توظيف الشاعر لها)[(٣)].

أما توظيف الشخصية الصلاحية ملمحاً من ملامح الرؤية الشعرية فتقف عليه عند الشاعر: (صالح بن سعيد الزهراني: السعودية: ١٣٨١هـ /١٩٦١م-...)،في قصيدته: (هرمجدوه)؛ حيث أخذ توظيف الشخصية الصلاحية في إطارها الجزئي بعداً أوسع، ودلالات أرحب، وأغنى تجاوزت أفق الصورة البلاغية إلى أفق من التوظيف الواعي الذي تقوم فيه شخصية صلاح الدين ضمن شخصيات تراثية أخرى بـ (دورٍ مستقل في إضاءة جانب من جوانب الرؤية الشعرية التي يبثها الشاعر من خلال (القصيدة)[(٤)]؛ فقد رسم الشاعر صورة للتنازل العربي المتخاذل الذي أهدر الكرامة، وباع الأرض العربية، وفرط في معالم العزة، وأسلم فلسطين لليهود، وقنع بمفاوضات السلام المزعوم في (مدريد) في موقف متخاذل مهين؛ وذلك من خلال ثماني لوحات شعرية اهتمت كل لوحة منها بتعرية جانب من جوانب التخاذل العربي والإسلامي الذي نعيشه، لتجسد لوحاته في النهاية صورةً متكاملة مندمجة تبرز (الواقع المتردي الذي يعشعش في أرجائه الوهن، الزيف، والعفن)[(٥)].

---

(١) «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »، ص ٢٢٠.

(٢) من أمثال: عبدالناصر عبدالحميد هلال: انظر: «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص٨٦، وعدنان بن صالح الشهري. انظر:«الرمز الإسلامي في الشعر السعودي المعاصر»، ص ١٤٣.

(٣) مجاهد، أحمد: «أشكال التناص الشعري»، ص ١٩٤.

(٤) الهندي، أشجان محمد: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٤٨.

(٥) هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٨٧.

وقد استدعى الشاعر –في نصه السابق– أكثر من شخصية تراثية مثل: (كنعان/ بني الأحمر/ طارق بن زياد/ هارون الرشيد/ صلاح الدين..)، بالإضافة إلى شخصية السيد الوالي التي يخاطبها الشاعر؛ والتي يجسد – من خلالها – صورة القيادات العربية المتخاذلة الذليلة التي تلمع لها الألقاب، وتوهم الجماهير بالنصر المزيف، والتي خاطبها الشاعر في أكثر من مقطع بأسلوب تهكمي ساخر.

فبنو الأحمر: آخر ملوك غرناطة، الذين تم على أيديهم تسليم مفاتيحها للنصارى؛ يستدعيهم الشاعر رمزاً للتخاذل، والتفريط في الأرض والمُلْك، وطارق بن زياد يجسد الشخصية العربية الفاتحة التي عادت اليوم في صورة عكسية تعطي التنازلات، وتخضع للإملاءات، مسقطاً الموقف العربي الراهن على شخصية طارق لصلته بالأندلس[1]، والرشيد: والرشيد: الخليفة العباسي الذي ارتبط في الذاكرة التاريخية ببغداد، ورخائها، وعزها يستدعيه ليصور من خلاله بغداد الحاضر التي تحيا على الجوع، والفقر، والحرب. أما صلاح الدين فيوظفه الشاعر بطريقة عكسية ممعناً به في السخرية، والنقد اللاذع للواقع السليب، مؤكداً أن ما اختزنته ذاكرتنا من ارتباط صلاح الدين بالقدس، ومجدها، والاعتقاد بأن تحريرها – مرة أخرى – لا يكون إلا باستعادة دوره إنما هو نوعٌ من الغلو، وشكل من أشكال الذنب الذي يجب علينا طلب العفو والمسامحة عليه من (سيد الفتح):

لا تعاتبنا على ما كانَ منا

واعف عنا

فلقد كُنا غُلاةْ،

لا نرى غَير صلاح الدين في القُدسِ، ولا نعرف تاريخ المسيح[2]

فشخصية صلاح الدين – هنا – لم تعد هي تلك الشخصية الإسلامية المُحررة، والفاتحة التي تستدعي الفخر والاعتزاز، وإنما تجسدت في النص شخصية احتضنت عاراً

---

(١) انظر: عمار،د. محمود إسماعيل: « صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي»، ط(١)، (منشورات نادي أبها الأدبي، ١٤٢٤هـ)، ص ٣١٠.

(٢) ديوانه:«فصول من سيرة الرماد»، ط(١)، (إصدارات نادي القصيم الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م)،ص١٢.

يستحى منه؛ وهي ذه الصورة تتلاءم مع مناخ الانكسار العربي الذي سـعى التوظيـف الشعري إلى إبرازه، والتعبير عنه ذا الشكل العكسي، وقد وفق الشاعر بتوظيفـه صـلاح الدين ذه الصورة، ونجح في دمجها ببقية أجزاء القصيدة، ومزجها في جو النص العام جـو: (المهانة/ والذل/ والاستسلام/ والتخلي عن الجهاد..)، وجاءت متسقة مع بقية الشخصيات التراثية المصاحبة لها من حيث الملامح العكسية التي تمثلها كل شخصـية بعـد غمسـها في التجربة الشعرية المعاصرة؛ فطارق بن زياد، وصلاح الدين، وهارون الرشيد لم تعد تحمـل أبعاد ملامحها التراثية؛ وإنما أصبحت شخصيات جديدة لها أبعاد، ودلالات، وملامح مغايرة لماضيها؛ متوسلاً الشاعر ذه الشخصيات في ملامحها الجديدة إلى إضاءة فكرة النص، وحمل المتلقي لإقامة مقارنة بين ماضي هذه الشخصيات وما استحالت إليه، رافداً هذا التوظيـف للشخصية التراثية بوسائل وتقنيات أخرى: كالصورة (الكاريكاترية الساخرة)، والصـورة الواقعية، والأسطورة التاريخية، والتوزيعات الشعرية.. وغيرها؛ وهذا التوظيف يؤكـد (أن الشخصية التراثية تؤدي دوراً حيوياً، وفاعلاً في القصيدة عند استخدامها صورة جزئيـة إذا هيأ لها الشاعر مناخاً مناسباً للإقامة في جسد النص) [١]؛ لتغدو جزءاً هاماً يسهم به المبـدع في التعبير عن رؤيته الشعرية التي يحاول إيصالها إلى المتلقي.

ومثل هذا التوظيف الجزئي الناضج للشخصية الصلاحية تقف على نماذج منه عنـد: إيمان بكري[٢]، ومعين بسيسو [٣]، وعبده بدوي[٤]، وسعدي يوسف[٥]، وسميح القاسم[٦].. وغيرهم.

---

(١) هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٩١.

(٢) انظر: قصيد ا: « وحدي أنتظر البعث»، « الأعمال الشعرية»، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٠م)، ص ١٩٧-١٩٩.

(٣) انظر: قصيدته: « إلى سائحة»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٤٠-٣٤١.

(٤) انظر: قصيدته: «الأقمار والموت في بيروت »، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص ١٧٩-١٨٣.

(٥) انظر قصيدته:« تأملات على أسوار عكا»، «الأعمال الشعرية»، ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، ج٢، ص ٣٣٣-٣٣٤.

(٦) انظر قصيدته: « الميلاد»، «ديوانه»، ط(١)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٧م)، ص ٥٣٨-٥٤١.

ويأتي النمط الثاني من أنماط توظيف الشخصية الصلاحية متمثلاً: في مجيء الشخصية الصلاحية محوراً للقصيدة؛ وهذا النمط يتسم بكونه أكثر نضجاً، وأعمق فنية؛ حيث تبرز الشخصية التراثية فيه إطاراً كُلياً، ومعادلاً موضوعياً، يسقط الشاعر عليها تجربته المعاصرة(1)، ورؤيته للواقع، ونقده له؛ ذلك أن الشخصية في هذا النمط تصبح ملاذاً شعورياً تملأ على الشاعر كيانه ونفسه، وملاذاً فنياً يجد فيها ساحة خصبة غنية يعبر – من خلالها – عن عالمه(2).

وهذا النمط تمثل بوضوح في قصيدة: (أمل دنقل مصر: ١٣٥٩هـ /١٩٤٠ – ١٤٠٢هـ -١٩٨٢): (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)؛ التي شكلت فيها شخصية صلاح الدين محوراً رئيساً في القصيدة، ليقيم الشاعر – من خلالها – صورة تضادية حادة تدين واقعنا المنكسر، المهزوم، العاجز، الذي لا يفعل شيئاً سوى التعلق بالماضي، منتظراً أبطالاً كصلاح الدين ليستنقذوه من وهدته، ويعيدوا له أمجاده؛ وهو في هذا (يتكئ على المخزون الانعكاسي لاستدعاء ماضي صلاح الدين الحافل بالانتصارات، وأهمها تحرير القدس، ويجعل من هذا الماضي خلفية مغايرة للواقع؛ فإذا كانت تلك هي الصورة المخزونة في الذاكرة العربية لصلاح الدين، فالشاعر يطرح الصورة المغايرة لها تماماً، فيصبح صلاح الدين في العصر الحديث رمزاً لتخاذل الأمة العربية، وا نزامها) (3)؛ حيث عمد الشاعر إلى استدعاء الشخصية الصلاحية وفق تقنية المخالفة التاريخية التي تحرر هذه الشخصية من دلالتها التراثية، وبعدها التاريخي المستقر في الذهنية العربية، وتحويلها من أنموذج أعلى للنصر إلى أنموذج معاصر للهزيمة، والخذلان، والتقاعس عامداً إلى محاكمة الشخصية الصلاحية، ونقدها؛ وهو من خلال ذلك ينقد عصره، وزمنه؛ منطلقاً في هذا التوظيف العكسي المخالف من فكرة أن صلاح الدين بطلٌ شأنه شأن أبطال التاريخ لا يزيد عنهم في شيءٍ، وما أتى به ليس معجزة خارقة لا يستطيع تحقيقها غيره؛ فما فعله يقدر أن يفعله شخص آخر إذا توافر له ما توافر لصلاح الدين(4).

---

(1) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص٢٣٣.

(2) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد: «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص١٠٢.

(3) أبو مراد، د. فتحي محمد رفيق: « شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية »،ط (١)، (الأردن:عالم الكتب الحديث، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص ٢٦١.

(4) انظر: فوزي، منير: « صوة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ٢٦٣.

ويرى أحمد مجاهد أن الشاعر هنا جعل من شخصية صلاح الدين في وجهها المعاصر شخصية مقابلة يقصد ا عبدالناصر الذي رفع تحرير المدن العربية، وقدم جواده المسـكين (عبدالحكيم عامر) ضحية لهزيمة حزيران، وظل يستثمر القضية الفلسطينية لتحقيق زعامـة شخصية[1]، ويوافقه هذه النظرة د. أحمد الدوسري الذي يؤكد أن أمـل يهـزأ في هـذه القصيدة من شخصية الزعيم الراحل جمال عبدالناصر بأسلوب خفي [2]؛ ومع وجاهة هـذه الرؤية، لا سيما إذا ما أُخذ في الاعتبار موقف الشاعر في نقدعبدالناصـر، وخاصـة بعـد النكسة، والذي عبر عنه في أكثر من موطن[3]، إلا أنه يمكن حمل النص على نطاق أوسـع؛ ليغدو صلاح الدين بصورته التوظيفية –هنا– صورة رمزية تعكـس الواقـع السياسـي، والقيادي العربي بشكله الأكبر في الوقت الذي كُتبت فيه القصيدة [4]، وتبرز وجه الزعامـة العربية – في ذلك الوقت – الذي يرفضه الشاعر؛ ولهذا عمد إلى توظيف صـلاح الـدين بدلالات مغايرة لدلالاته التراثية في محاولة منه لإبراز المفارقة بين الماضي، والحاضر ضـمن رؤيته التعبيرية للواقع العربي – من وجهة نظره الشعرية-، حيث تبدأ القصـيدة بخطـاب صلاح الدين رمز النضال، والفداء، والانتصار في الماضي في صورة تقابلية للزمن الحاضر في تخاذله، وعجزه، واتكائه على رصيد الماضي؛ فجعل صورة صلاح الدين تبدو أداة عجـز، وضعف، واستكانة عند العرب المتقاعسين عن التحرر، والنضال، حتى صار أشبه ما يكـون بقارب الفلين الذي يتعلق به العرب الغرقى، وبالطبل البدائي الذي يتراقص موتـاهم علـى إيقاعه ا نون يقول:

ها أنت تسترخي أخيراً

فَوداعاً...

(١) انظر: « أشكال التناص الشعري»، ص٣٢٩-٣٣٠.

(٢) انظر:«أمل دنقل: شاعر على خطوط النار»، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٤م)، ص ص ٩٥.

(٣) انظر على سبيل المثال: قصيدته: « لا وقت للبكاء»،« الأعمال الشعرية»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، بدون تاريخ» تاريخ» ص ٣١٥-٣٢١.

(٤) ذكرت عبلة الرويني زوج الشاعر أن أمل دنقل كتب القصيدة عام ١٩٧٦م، انظر كتا ا: «الجنوبي»، (القـاهرة: (القاهرة: مكتبة مدبولي، بدون تاريخ »، ص ١٣٩.

يا صلاح الدين

يا أيها الطبلُ البِدائي الذي تراقَص الموتى

على إيقَاعه المجنون،

يا قارب الفلين

للعرب الغرقَى الذين شتتهم سفُن القَراصنة

وأدركَتهم لَعنةُ الفَراعنة[1]

والقصيدة تقوم على المفارقة من بداية العنوان الذي يتهكم فيه الشاعر على طريقـة الصحفيين بخطب الزعماء التاريخية؛حيث يصف قصيدته بأ ا خطاب غير تاريخي؛ (فمنـذ عتبة النص، أو العنوان يضعنا الشاعر أمام مغايرة للحقيقة التاريخية) [2].

وفي سبيل تعميق هذه المفارقة الساخرة التي تبرز حالة ضعف الواقع وترديه يعمد إلى إبراز صورة الزعيم العربي المزيف – سواء قصد به عبدالناصر، أم غـيره مـن الزعامـات العربية- ممن يلقي الخطب الجوفاء في جرائد التهوين، ويرتدي – مخادعةً – ملابس الفداء، ويمارس التصريحات الاذاعية الفارغة حتى ضاعت الأوطان، وافتقدت الكرامة، ومات العربي تحت وطأة سنابك الغزاة:

...

مرت خيولُ الترك

مرت خيولُ الشرك

مرت خيولُ المَلك – النسر

مرت خيولُ التتر الباقين

ونحن – جِيلاً بعد جيلٍ – في ميادين المُراهنةْ

---

(١)«الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠.

(٢) الجريري، د. سعيد سالم: « أثر السياب في الشعر العربي الحديث: ١٩٤٨-١٩٧٠م، ط(١)، (صـنعاء: مركـز عبادي للدراسات والنشر، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٦٩، وانظر في دور العنوان في إحداث المفارقة: شبانة، د. ناصر: «المفارقة في الشعر العربي الحديث» ص٩١.

نموت تحت الأحصنة!

وأنت في **جرائد التهوين**

تستوقف القَارين

تخْطُب **فيهم صائحاً «حطين»**

وترتدي ملابس الفدائيين

وتشرب الشاي مع الجُنود

في **المعسكرات الخشنةْ**

وترقَع الراية:

حتى **تسترد المدنَ المُرتهنة**

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى **سقطت أيها الزعيم**

واغتَالتك أيدي الكَهنة(١)

من خلال هذا التوظيف الشعري للشخصية والحدث يصور ملامحهما العكسية، ويسقط عليهما صورة الواقع العربي المهزوم، مجسداً – من خلال صورة صلاح الدين وحطين –الزعامة المزيفة– في الواقع الراهن – بمواصفا ا الدعائية المتلونة؛ التي تعد بالانتصارات غير الحقيقية، وتبيع الأوطان بأبخس الأثمان؛ وهو ذا التوظيف العكسي (لا يربط هذه الشخصية المهزومة بالقائد المنتصر صلاح الدين سوى أ ا أصبحت تمثل أنموذج الزعامة في العصر الحديث؛ فشخصية صلاح الدين غير مقصودة لذا ا، وإن كانت تمثل ستاراً فنياً يعمق مفارقة التنافر بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون)(٢)، ليصل في اية القصيدة إلى مخاطبة صلاح الدين المعاصر/ أو الموازي الواقعي لصلاح الدين (التراثي) عندما يصل إلى درجة من اليأس من الحال الذي آل إليه (صلاح الدين اليوم) طالباً إليه أن يواصل نومه الأبدي؛ لتبقى الجماهير العربية خادرة على الأوهام، والأحلام المزعومة:

---

(١) «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠-٤٧٢.

(٢) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري»، ص ٣٢٩.

نم تتدلى فوق قَبرك الورود

كالمظَليين

ونحن ساهرونَ في **نافذَة الحْنين**

نقَشر التفْاح بالسكين

ونسألُ الله «القُروضَ الحَسنة»

فاتحة.

آمين[1]**.**

وهذا الاختيار – من قبل الشاعر – لشخصية صلاح الدين، وتوظيفها ذه الملامح العكسية، وتطويعها لحمل رؤيته الشعرية الناقدة والناقمة يتفق مع منطق التمرد الذي تبنــاه أمل، وانطلق منه في ممارسته الشعرية وفق رؤية ترفض الواقع من أجل الحلم، وتبحث عــن واقع جديد تقيمه على أنقاضه[2]؛ وهي الوظيفة المعارضة التي عناها الشاعر، وحدد معالمهــا حين قال: (فالشعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً؛ حتى ولو كان هذا الواقع جيداً لأنه يحلم بواقع أفضل منه) [3]؛ فأمل دنقل يصدر عن رؤية متمردة على الواقع تكاد تحكمــه في كل أعماله كما يؤكد ذلك د.مختار أبو غالي[4].

ومهما يكن؛ فإن الشاعر هنا لم يتحد في قصيدته بالشخصية الصلاحية اتحاداً كاملاً، ويمتزج ا امتزاجاً عميقاً – على الرغم من امتدادها ن وتشكيلها شخصيــة محوريــة في النص-؛ بحيث تبدو شخصية متقَنعاً ا، أو متحدثاً إليها؛ بقدر ما أشعرنا بوجود شخصيتين منفصلتين: شخصية الذات الشاعرة الرافضة للواقع والناقمة على صلاح الــدين المعاصــر، وشخصية صلاح الدين/ المعادل الواقعي، التي صنعها الشاعر، ورسم أبعادها؛ معتمداً في هذا

---

(١) «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٢.

(٢) انظر في هذا: البحراوي، د. سيد: « في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ص ١٥٧-١٥٩.

(٣) عبدالعزيز، اعتماد: «حوارها مع الشاعر»، مجلة إبداع، القاهرة، انظر نص الحوار: الرويني، عبلة: «شــعر أمــل دنقل»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م)، ص ٦٨٦.

(٤) انظر بحثه: « توظيف التراث: قراءة في ديوانه دقات الليل»، كتاب: « عبده بدوي شاعراً، وناقداً» بأقلام مجموعة من أساتذة الجامعات، (الكويت: جامعة الكويت، فبراير ٢٠٠٠م)، ص ٨٢.

التقابل بين الشخصيتين على أسلوب المفارقة البسيطة التي تحل بمجـرد تبـديل الوقـائع، والأسماء [1]؛ ومع ذلك فقد وفق – من خلال توظيفه الفني لصلاح الدين- أن يعـبر عـن رؤيته (التي تجسد علاقة الأمة بصلاح الدين الميت) [2].

ويتمثل النمط الثالث من أنماط توظيف الشخصية الصلاحية فيما يمكن أن يطلق عليه: (المقاربات القناعية) والمقصود بذلك: النمط التوظيفي الذي أفاد من بعـض تقنيـة القناع من أمثال: التخفي وراء الشخصية الصلاحية، والنطق بصو ا، واقتنـاص الواقـع، وإدخالها في شبكة الزمن والتعبير ا نقداً للواقع، وإدانة له ولنقائضه؛ ولكنها مع ذلـك لم ترتق إلى مستوى التقنع الفني بدلالاته، وأبعاده، ومعطياته الفنية والدرامية المتوترة والعميقـة في جدليته الثنائية بين (أنا الذات، وأنا الموضوع)؛ حيث إن التقنع في مثل هـذه الأنمـاط الشعرية (لا يغادر السطح إلى الرؤيا العميقة؛ لأن الخطاب مباشرٌ، وأميل إلى الذاتية الصارخة في وجه الواقع) [3]؛ ذلك أن القناع في مفهومه العميق (رمزٌ يتخذه الشاعر العربي المعاصـر ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر، دون أن يخفـي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره؛ وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صو ا، وتقدمها تقديماً مميزاً يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملا ا، أو علاقتها بغيرها؛ فتسطير هذه الشخصية على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا – معها – أننا نسـتمع إلى صـوت الشخصية) [4]، ولكننا نكتشف فيما بعد أن هذا الصوت الذي أنطقه الشاعر ليس إلا صوته

---

(١) انظر: أبو مراد، د. فتحي محمد رفيق: « شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية»، ص ٢٢٩، ٢٣١.

(٢) شبانة، د. ناصر: « المفارقة في الشعر الحديث»، ص ٢٢٠.

(٣) أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث »، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر، ٢٠٠٤م)، ص ١٧٠.

(٤) عصفور، د. جابر: « أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي »، مجلة فصول (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١، ع٤، رمضان ١٤٠١هـ/يوليو ١٩٨١م)، ص ١٢٣.

للقناع مفاهيم متعددة، وأنواع كثيرة وفقاً لزاوية نظر الدارسين إليه، وطريقة التعامل معه عند المبدعين؛انظر هذه المفاهيم والتعريفات للقناع إضافة إلى ما سبق تفصيلا:

الذي توارى خلفه وأنطقه بما يشاء؛ فهو ذا وسيط يتأمل به الشاعر نفسه، وعلاقاته ويطرح – من خلاله- قضاياه، وهمومه في شكل يبطئ من التدفق الآلي لانفعالاته؛ مسهماً ذه التقنية في تحويل انفعالاته إلى رمز له وجوده المستقل[1]، في محاولة من المبدع لتحقيق الدرامية، أو موضعه العواطف – أي جعلها موضوعية – على حد تعبير خلدون الشمعة[2]؛ بحثاً عن المعادل الموضوعي الذي فُتن به كثير من الشعراء المحدثين، وسعوا إلى محاولة تطبيقه في نتاجهم الشعري تأثراً بأفكار إليوت، وإطروحاته في هذا ا ال[3].

وقد عد بعض النقاد الدرامية، والموضوعية، والتمثّل السردي، وتعدد الأصوات، وتبادل الزمكانية، وتماهي الذات الشاعرة في الشخصية القناعية (تاريخية، أو أسطورية) عدها من العناصر المهمة في عملية التقنع الناضج[4]؛ وإن كان البعض الآخر رأى أن الدرامي أو المونولوج الدرامي، هو العنصر المهم الذي يقيم علاقة التقنع في القصيدة الشعرية؛ باعتبار

- البياتي، عبدالوهاب، « تجربتي الشعرية»، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢م) ص ٣٧ وما بعدها، وانظر: بسيسو، عبدالرحمن: « القناع في الشعر العربي المعاصر»، ط(١)، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م)، ص ٢٤-١٦٢.
- انظر: أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث»، ص ١٦ وما بعدها. وحداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ص ١٤٧-١٤٩.

وانظر كذلك: علي، د. عبدالرضا: « دراسات في الشعر العربي المعاصر: القناع، التوليف، الأصول»، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥م)، ص ١٨-٢٠.

وكندي، محمد علي: « الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث »، ط(١)، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م)، ص ٦٣-٩٧.

(١) انظر: الشمعة، خلدون: « تقنية القناع»، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م)، ص ٧٤.

(٢) انظر المقال نفسه، والصفحة نفسه.

(٣) انظر: زايد، د.علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» ص ٢٧-٣٠، وانظر في مفهوم المعادل الموضوعي: ت. س إليوت: « مقالات في النقد »، ترجمة لطيفة الزيات، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،بدون تاريخ »، ص ٩.

وانظر في المعادل الموضوعي عند إليوت كذلك: الربيعي، د.محمود: « في نقد الشعر»، (القاهرة: دار غريب للطباعة، والنشر، والتوزيع، بدون معلومات أخرى)، ص ١٥٧.

(٤) انظر: أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث »، ص ٢٧-٣٥، وانظر: بسيسو، عبدالرحمن: « قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٥٤.

القناع تقنية مستدعاه في الأصل من المسرح[1]، وإن كان الشاعر الحديث قد استوعب هذا المصطلح، ووظفه للتعبير به عن تجاربه فنياً، وإبداعياً، بعد أن استعاره من المسرح، وأضفى عليه السمات الشعرية التي تجعله يتوافق مع موضوعه الشعري، ويعكس رؤيته، وتجربته الشعرية التي لا تتقيد بنمطية واحدة لرسم الشخصيات التاريخية، وحركتها داخل النص[2].

والنماذج الشعرية – التي أمكن الوقوف عليها -، والتي وظفت الشخصية الصلاحية في إطار التقنع ا مع قلتها لم تتوافر ا العناصر القناعية التي تجعل من قصيدة القناع قصيدة ناضجة بالمعنى العميق؛ ولعل أهم ما افتقدته هو: تعدد الأصوات؛ الذي يفضي إلى الحوارية، وتعدد الضمائر المتنوعة بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب: (أنا الشاعر/ وأنا الشخصية القناعية)، وتبادل مواقعها في النص؛ والتي تدفع متلقي الخطاب الشعري إلى مزيد من الالتباس الفني، وتقليب الاحتمالات؛ مما يضفي على أسلوب القناع مزيداً من التوتر[3]، وتجعل الذات الشاعرة تتماهى خلف الشخصية التاريخية تماهياً يشعر – ولو ظاهرياً – بالاندماج التام؛ إذ إنه كلما ازداد تماهي الشخصية الشاعرة مع القناع التاريخي ازدادت فاعليته الدرامية في النص، وأسعف انزياح الدلالات نحو الرؤيا الأشمل المنشودة[4].

وغالباً ما يبرز – في هذه النماذج التي قاربت التقنع بصلاح الدين- صوت الشاعر الراوي لموقف الشخصية الصلاحية، أو قولها، أو صو ا؛ فإذا ما استنطقها فإن استنطاقه لها لا ينبع من تبادل في الأدوار بين الشاعر والشخصية؛ فهو قد يتيح لها الحديث على امتداد النص كاملاً، وأحياناً ينوب هو عنها في الحديث، أو التعبير، أو التناص مع بعض أقوالها؛ الأمر الذي جعلنا نطلق على مثل هذا النمط: مقاربة التقنع؛ نظراً لوجود المرجعية التاريخية

(١) انظر: مجاهد، أحمد: « أقنعة المسرح، وأقنعة الشعر»، كتابه: « مغامرات القصيدة المعاصرة»، (القاهرة:٢٠٠٠م، بدون معلومات أخرى)، ص ٢٣-٢٤.

وانظر: تامر، فاضل: « القناع والمقال الدرامي »، مجلة الأقلام، (بغداد: ع ١١-١٢، ١٩٨١م،)،ص٩٣ وانظر: الشمعة، خلدون، « تقنية القناع»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٧٥.

(٢) انظر: المُغنج، خديجة حسين، « استلهام التراث في شعر عبدالعزيز المقالح »، ط(١)، (صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥/٢٠٠٤م)، ص ١٤١.

(٣) انظر في طريقة استخدام الضمائر، وأساليب إسنادها في أسلوب القناع: كندي، محمد علي: «الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث »، ص ٣٧٠-٣٧٥.

(٤) أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٨-٢٩.

فيه، والشخصية المستدعاة، والدرامة الشعرية، والتمثل الثقافي، والسيرة الذاتية المتجاوزة نحو آفاق من التخييل، إلا أن ما يغيب فيه هو التماهي المطلق مع الشخصية، وتعدد الأصوات في النص؛ ويبدو أن السبب في قلة توظيف صلاح الدين قناعاً شعرياً -سواء من حيث وفرة النصوص، أم من حيث النضج الفني لتقنية القناع – يعود إلى: كون الشخصية الصلاحية تتسم باستقرارها في مرجعيتها التاريخية، واستواء النظرة إليها؛ فلم يعرف عن صلاح الدين التقلبات الحياتية؛ فالأبعاد التي تجسدها شخصيته هي: الأبعاد الجهادية، والتحريرية، وطرد المعتدي الغاصب، واسترداد المقدسات؛ وهذه الأبعاد في حاقة ذا ا أبعاد إسلامية حقيقية بعيدة عن المنحى التخيلي، أو الوهمي، أو الأسطوري، وبالتالي فلم تمثل شخصية صلاح الدين في مناخها السيري شخصية قلقة، أو رافضة للواقع، أو متمردة عليه، راغبةً في الانعتاق منه، أو ناقمة على وضعها، ساعية إلى التغيير؛ كما هو عند بعض الشخصيات التاريخية التي أُولع بعض الشعراء بتوظيفها، وتبني رؤاها، ومواقفها، وتقديمها –نماذج- في الحياة المعاصرة؛ تكريساً لبطولتها النموذجية المنشودة؛ فاتخذوها رموزاً للحالة الراهنة فتقنعوا ا يقولون من ورائها ماهم محرومون من إعلانه في مراحل القمع، والقيد على حرية الإبداع، والثورة، والإصلاح من أجل التغيير والحرية، والمستقبل المنشود من وجهة نظرهم[1]، للتعبير عن أفكارهم، وذوا م، ورؤاهم التعبيرية كشخصية: (الحلاج، وابن عربي، والخيام، والمتنبي، وديك الجن، وأبي نواس، وأبي العلاء المعري..) وغيرهم، التي تكاثرت في الفترة الأخيرة، وتميز كل واحد منها بدلالة خاصة، تتفق وطبيعة العصر كما يقول د. عبده بدوي[2]؛ ومن هنا فإنه ليس كل شخصية تاريخية توافقت في أبعادها مع الشعراء المعاصرين في ظروفهم، ورؤيتهم، وغايتهم من التقنع[3] الذي (يقصد منه الوصول إلى غاية صميمة محضة هي: تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون، والتعبير عما يعانون من محن اجتماعية من خلال تقديم

---

(١) انظر: الكركي، د.خالد: « الصالح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث»، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م)، ص ١٣٠.

(٢) انظر: الحديث وراء الأقنعة: كتابة: «نظرات في الشعر العربي الحديث»، (القاهرة:دار قباء للطباعة، والنشر، والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص ٦١.

(٣) المح إلى شيء من هذا د. جابر عصفور في تناوله قناع الحلاج عند صلاح عبدالصبور حين أشار إلى أن الشاعر لا يقْدم على اختيار قناعه إلا إذا وجد في الشخصية القناعية وجه شبه، ودلالة مشتركة بين ذاته وبين الشخصية التاريخية في أبعاد حيا ا، ومواقفها: انظر: « ذاكرة للشعر»،ص ٢٥١-٢٦٤.

البطل النموذجي الذي يرونه قادراً على صـياغة الفعـل الخـلاق في قضـية خلاصـهم الشخصي)[1].

ولهذا تجد الواحد منهم (يعود إلى التراث باحثاً مدققاً في شخصيات الأقنعـة الـتي يختارها، ليجعل من مواجتهم لمحنٍ معينة مواجهة معاصرة)[2]؛ ويبدو أن شخصية صلاح صلاح في استقرارها، وبعدها عن المشكلات الاجتماعيـة – في مرجعيتـها التاريخيـة-، واستقرار النظرة إليها في الذهنية العربية؛ من حيث كو ا شخصية جهادية، وبطولية قالـل إغراء التقنع ا في الأعمال الشعرية على نطاق واسع؛ إضافة إلى أن أسلوب القناع هذا ليس ضرباً، أو صرعةً يستطيع أن ينهجها من شاء بيسر، وسهولة؛ لأ ا تقوم على اعتبارات هي من مكملات خصائص الشخصية الشعرية الفاعلة، الثقافية، والفكرية، والفلسـفية، الـتي تدعم، وتكمل موهبة الشاعر[3]؛ وهذه المكملات لا تتوافر لكل شاعر أراد ذلك.

ومن النماذج البارزة على هذا النمط المقارب للتقنع قصيدة: (وصية صلاح الـدين الأخيرة) للشاعر: (محمد مسير مباركي: السعودية:١٣٨٩هـ/١٩٦٩م -...) التي توحـد فيها مع الشخصية الصلاحية، وعبر بصو ا عن وصية صلاح الدين (المعاصر) التي وجههـا إلى الأمة؛ حيث كانت الشخصية الصلاحية في النص (هي صاحبة الصوت الناطق في ثنايـا القصيدة، فيما كان الشاعر مختفياً وراءها)[4]؛ حتى لكأنه غير موجـود، إذ لا نسـمع إلا صوت صلاح الدين حين برع الشاعر في إسقاط هذه الملامح المعاصرة على الشخصية ذا ا؛ لتتولى هي الإفصاح، والتعبير عنها؛ مما أعطى بعداً موضوعياً لتناوله الشعري وافق غايتـه في إسقاط الملامح المعاصرة على الشخصية الصلاحية؛ محاولاً إقناع المتلقي أن المتحدث ما هـو إلا صلاح الدين، وأن هذه الأفكار، والرؤى، والأطروحات هي أفكاره. ونبرة الخطاب في النص وإن انتمت إلى صلاح الدين –ظاهرياً – فهي – في حقيقة الأمر – إنمـا تنتمـي إلى الشاعر – ذاته – الذي أراد أن يعبر عن نقده لواقعه المتخاذل المستسـلم الـذي اسـتبدل

---

(١) علي، د. عبدالرضا: « دراسات في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٠.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢١.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ص ١٨.

(٤) حداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث »، ص ١٥١.

بالجهاد الخنوع، وبالنضال الدعة، حتى ضاعت المقدسات، ورزحت الأرض تحـت وطـأة المعتدي الغاصب، ولكن بطريقة تتجاوز الذاتية، والمباشرة إلى شكل من أشكال الدراميـة التعبيرية؛ فقال على لسان صلاح الدين:

زنديقةٌ تلك السيوف

سليلةٌ للعار

فَاحنثْ بالردى

واستبق مولى الرهوجة[1]

وثَنيةٌ تلك الجياد

فهيىء الأصفَاد

لم تعقَد نواصيها على خيرٍ

فَهن[2]

أو فاجترح لك

صافِنات الجِبت والطّاغُوت

واستسلم

ودع خيلَ المآتم مسرجةْ[3]

المتحدث –هنا– (صلاح الدين/ القناع). المختبئ وراءه الشاعر الذي أنطقه ـذه الكلمات، وهو شاعر محتشد متبرم بالواقع تبرماً دفعه إلى تصويره ذه الصورة العنيفة الـتي غدت فيها: (سيوفه زنديقة/ سليلة للعار، جياده وثنية/ صافناته لم تعقد نواصيها على خير/ آن لها أن تستبدل ا صافنات الجبت والطاغوت..)، ليمضي صوت صلاح الدين في سـرد وصيته التي يخاطب فيها الإنسان العربي، مجسداً آلامه، وجراحه:

رحلت إليك قَوافلُ الدمِ

---

(١) الرهوجةُ: ضرب من السير، انظر: الجوهري، إسماعيل بن حماد: « الصحاح»، ج١، ص ٣١٨(رهج).

(٢) في النص «فَهن»، والصواب « فَهن» لأنه من هان يهونُ.

(٣) ديوانه: « تماهي منبت»، ط(١)، (القاهرة: دار الفرسان للنشر والتوزيع، بدون تاريخ)، ص ٣١-٣٢.

مثْقلات

من شظايا الأنسِجة

وامتدت الحَسرات

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى

واستعبر التيه المضرج بالسلام

وعد حمام القُدس

سفاحاً

سفّاحاً جاءه عرش البِلاد

يبوء بالشعبِ المشرد

واحتدام التين، والزيتون

في البلَد الأمين

بِقارعات الأمزجة[1]**.**

لقد استعار الشاعر من ملامح الشخصية الصلاحية المدلول العام الراسخ في ذهنيـة المتلقي سلفاً: مدلول (الجهاد/ الانتصار/ العزة..)، وجاء استدعاء صوته لنقد الواقع، وتعريته مقبولاً؛ حيث جسد صورة معاكسة، ورسم في نفس المتلقي مفارقة صارخة بـين واقعـين متضادين؛ حتى وإن لم يصرح الشاعر بالواقع المثالي المقابل؛ فذهنية المتلقي تستدعيه، وتقيمه تلقائياً إزاء الصورة الواقعية في النص؛ (أما التجسيد الواقعي لهذا المدلول فهو تجسيد عصري)[2]؛ فالشخصية الصلاحية لم تعد هي شخصية الماضي الغابر بل هي شخصية الواقع الـراهن الشاهد على إحباطاته، وترديه؛ وهذا يحقق سمة التحرك، والفاعلية في النص المنافي للثبـات،

---

(١) ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣٢-٣٣.

(٢) زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص٢٤٦.

والجمود التي يجسدها أسلوب القناع حين يدمج الماضي في الحاضر من أجـل استشـراف المستقبل المأمول[1].

والشاعر لم يعمد إلى إقامة أكثر من صوت؛ بقدر ما اعتمد على صوت واحد هـو صوت الراوي المتكلم المحيط بكل ما يجري كلي العلم – كما هو عند الروائيين[2]؛ وبالتالي وبالتالي لم يقم حواراً داخلياً (مونولوجياً) يعمق درامية النجوى، واستبطان المشاعر، ويتجه بالمعالجة (نحو الحوار بمعانيه، ومستوياته المتعددة في تحالفاته مع إشـكالية الـزمن، ووعـي التاريخ) [3]؛ ليخرج النص بشكل أكثر من السياق الغنائي الـذاتي إلى السـياق السـردي الموضوعي؛ مما أفقد النص عنصراً مهماً من عناصر التقنع؛ وإن استطاع الشاعر – مع هذا- إعادة إنتاج الشخصية الصلاحية بشكل أكثر واقعية وعصرية، وحملت لغتها نبرة السـخرية الحادة من الواقع، وتواشجت مع بعض المفردات التي أوحت بالأجواء التي تنتمـي إليهـا الشخصية الصلاحية في خلقها التاريخي، وسياقها السيري مثل: (السيوف/ الجياد/ النواصي/ الخيل/ القدس) فتحقق: (تضامن الصدق التاريخي والفني مع الملموسية الواقعية) [4]، وعلـى هذا النمط من مقاربة التقنع تسير قصيدة (سجدة الشكر) للشاعر: (محمد العيد الخطراوي) الذي وظف شخصية (مسرور)[5] رمزاً للخيانة، والمكر، واتخذها قناعاً؛ بوصفها شخصـية رئيسة؛ جسد ا الواقع، وفضح تناقضاته، مع توظيفه لبعض الشخصيات الثانوية المسـاعدة مثل (المتنبي)) و (كعب بن زهير) متناصاً مع بعض أقوالها بشكل حرفي؛ مما جعل هذا التناص يغدو أسلوباً ترميزياً يسهم به الشاعر في تعميق صورة الواقع المتناقضـة، ويرفـد تجربتـه بدلالات واسعة حيث يقول:

---

(١) انظر: في فاعلية أسلوب القناع: كندي، محمد علي: « الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث»، ص٣٥٠.

(٢) انظر في الراوي كلي العلم تفصيلاً: الحازمي، حسن بن حجاب: «البناء الفني في الرواية السعودية: دارسة نقديـة نقدية تطبيقية»، ط (١)،(الرياض: مطابع الحميضي، ١٤٠٧هـ/٢٠٠١م)، ص ٦٢٣، وما بعدها.

(٣) أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث»، ص ٣٤.

(٤) المرجع نفسه: ص ٣٠-٣١.

(٥) مسرور هو جلاد الرشيد الذي أمره بتنفيذ حكمه في البرامكة، وقد استدعاه في الشعر المعاصر أكثر مـن شـاعر رمزاً للطغيان، وللشخصية المنفذة للأحكام الغاشمة. انظر في هذا: زايد، د.: علي عشري: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٢١، وانظر: محمد، شعبان عبدالحكيم «دلالة الرمز في إبـداع معـين بسيسو»، ص ١٢٧.

يمسك «مسرور» خارطةَ الأرض من نِصفها

ليحشر منخاره في **ثَنايا الحُروف البريئة**

ومن حلبٍ يمتطي صهوةَ الشعر «أحمد**»**[1]

يذيع الْخبر

ويعلن في **كِبرياءِ البطولة:**

«ما أبعد العيب،والنقْصانَ عن شرفي

أنا الثُريا، وذَان الشيب، والهَرم»[2]

إلى أن يقول:

قُومي اسجدي سجدةَ الشكرِ كالآخرين

بِنصر جيوشِ الْمغول

وموت صلاحٍ بِظَاهر حطين[3]

إن تقمص الشاعر للشخصية التراثية (مسرور) الذي اتخذها قناعاً له قد جاء ضعيفاً، حيث اعتمد على ضمير الغائب السارد عن الشخصية القناعية في تفاصيلها، وحركا ا؛ وهو ضمير يبرز شخصية الشاعر الراوي، ويجعلها في موقع الهيمنة، فيضعف التماهي، والتوحـد، حين فصل الذات الشاعرة عن قناعها؛ حيث يظْهر النص صوت الشاعر، ويفقـد صـوت الشخصية، ويعدم الحوارية التي تثير أسئلة التاريخ، والوجود، والواقع في جدلية ديناميكيـة يحققها القناع؛ وإن كان تناصه الشعري مع أقوال الشخصيات الثانوية قد ردم شيئاً من هذه الهوة؛ ومع هذا فقد استطاع الشاعر أن يحقق شيئاً من السردية، والصورة الْمعمقَة للمفارقـة التاريخية، والسخرية الحادة، واللغة البيانية المؤثرة.

ثانياً: توظيف الحدث (حطين):

---

(١) أحمد هو: المتنبي أحمد بن حسين الجعفي.

(٢) ديوانه: « مرافىء الأمل »، ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٠٣هـ/١٩٩٣م)، ص٩٧.

(٣) المصدر نفسه: ص ٩٨.

كما انفعل الشعراء المعاصرون بتوظيف شخصية صلاح الدين في المتن الشعري، وأسقطوا رؤاهم، وهمومهم المعاصرة عليها فقد انفعلوا – كذلك - بتوظيف الحدث (حطين)؛ بوصفه حدثاً صلاحياً تراثياً جسد الانتصار، والعزة، وكان أنموذجاً لماضٍ زاه متألق فيه من الأبعاد والدلالات الفنية العميقة ما يؤهله لجعله مناخاً فسيحاً للتعبير عن هموم الشاعر، وتطلعاته، واسقاطاته المعاصرة؛ (ذلك أن حاجة الشاعر المعاصر إلى توظيف الحدث لا تقل أهمية عن حاجته إلى توظيف الشخصية والنص كرموز فنية من شأنها أن تمنح القصيدة سمة معاصرة، بالإضافة إلى ما يحققه ذلك التوظيف من ربط بين الماضي، وبين رؤية الشاعر المعاصر) [1]؛ والتأكيد على توظيف الحدث لا يعني انفصامه عن الشخصية، أو الشخصيات الفاعلة له؛ فالتلازم بينهما أمر جوهري؛ إذ (لا توجد شخوص مجردة بلا أحداث، ولا أحداث مجردة بلا شخوص، والفصل بينهما – عملياً – غير جائز، وغير مقبول إلا ما اصطُلح على تجاوزه نظرياً للدراسة والتحليل) [2]؛ وإذا لم يفصح المبدع عن هذا التلازم فإن الرصيد المعرفي التاريخي عند المتلقي ينهض بهذه المهمة، ويقيم هذا الخيط الرابط ذهنياً، ونفسياً، وقد جاء توظيف (حطين) في القصيدة المعاصرة وفق أنماط أبرزها:

- **التوظيف الإشاري.**
- **والتوظيف المحوري الذي يشكل فيه الحدث عنواناً للقصيدة، أو خلفية لها.**
- **والتوظيف الجزئي الممتد.**

ففي التوظيف الإشاري: وظف بعض الشعراء الحدث في القصيدة بشكل إشاري وإلماعي باستدعاء (حطين) ومضة إشارية تسهم في إضاءة النص دون أن يستخدم الواحد منهم عناصر الحدث، أو جزئياته، أو مفرداته، مكتفياً بما تشيعه هذه الومضة من إيماءات، ودلالات في ذهن المتلقي، وما تكتنزه الذاكرة من عمق معرفي في ضمير الوعي الجمعي لها، محاولاً إدماج الحدث بشكل أكثر عمقاً مع بقية العناصر البنائية، في النص.

---

(١) الهندي، أشجان محمد: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٨٤.

(٢) سليمان، سعيد شوقي: « توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ»، ط(١) (القاهرة: إيتراك للنشر، والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص ١١٠.

وقد عرفه بعضهم بأنه: (التلميح، أو الإلماع الخاطف، أو الإلصاق، سواء أكان عن طريق استخدام المفردة التراثية [كالرمز، أو الشخصية، أو المكان..]، أم عن طريق الإشارة إلى المضمون الكلي بما تنطوي على إعادة الصياغة بكلمات مشابهة، أو مغايرة أحياناً) [1]، وقد حاول خلدون الشمعة تعريف الاستدعاء الإشاري بأنه: إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية، أو حادثة، أو أسطورة، أو عمل أدبي يهدف منه الشاعر إلى استدراج مشاركة القارئ، واستدعائها باعتبار هذا الاستدعاء يمثل تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي[2].

وفي هذا المستوى الإشاري من التوظيف جاء الحدث (حطين) مفرداً ومتآزراً مع الشخصية الصلاحية الفاعلة له، ومتقاطعاً –كذلك- مع أحداث جزئية مشابهة له في الدلالة، والدور مثل: (اليرموك/ القادسية/ عين جالوت...) ربط بينها الشاعر لتعبر مجتمعة عن الفكرة التي يسعى إلى إيضاحها[3]؛ وهو – من خلال هذا أو ذاك- يسقط ملامح تجربته المعاصرة بكل أبعادها: (الرافضة، والناقدة/ والمستنهضة للواقع، أو الحاكمة له، أو عليه) على هذه الأحداث معاً.

ومن النماذج على التوظيف الإشاري قصيدة (معين بسيسو) (إلى سائحة) التي وظف فيها الحدث والشخصية متآزرين مع بعض المعالم التراثية للتعبير (عن انطفاء الروح العربية – في عصرنا – بالتفريط في الماضي، وسيطرة النظرة المادية في تقييم هذا التراث؛ فأصبح التراث مجرد مقتنيات نفرط فيها مقابل أي عرضٍ مادي) [4]، مديناً – بهذا التوظيف- واقعه المهين الذي اختفت فيه الكلمة الصادقة بعد أن كُممت أفواه الشعراء.

معذرةً سيدتي إنْ جئت إلينا في يومٍ،

تقْطَع فيه أيدي الشعراء

ماذا في الشرق يباع؟

---

(١) المفنج، خديجة حسين: « استلهام التراث في شعر عبدالعزيز المقالح»، ص ٣٨.

(٢) انظر: «تقنية القناع »، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٧٤-٧٥.

(٣) انظر: الهندي، أشجان محمد: « توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٨٥.

(٤) محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص ١٢٥.

يعنا لعجوز سائحة قبلك قبر صلاح الدين

وحطين

وحدائق بابل يعناها في أسواق العالم

أزهاراً، وبراعم[1]

إن هذه الرموز مجتمعة (شخصيات/ وأحداث/ وأماكن) هي رسائل تعبيرية للشاعر، جاء كلٌ منها بشكل غير معمق، وبطريقة إشارية خاطفة لكنها حملت رؤيتـه الشـعرية، و ضت ا عندما تآزرت مع بعضها؛ (فحطين/وصلاح الدين) أصبحا – في النص- رمزين للتاريخ، والسيادة، والعزة التي يتاجر ا اليوم، وتتخذُ سلعةً رخيصةً تعرض في المزدات، أما (حدائق بابل والأهرام) فهي رموز للأرض العربية التي تباع. وقد استطاع الشاعر أن يشحذ (الشخصية/ والحدث/والأماكن) بدلالات رمزية – داخل النسق الشعري- انزاح ـا إلى مدلولات أخرى، وارتفعت إلى أبعاد توظيفية معاكسة لدلالتها الثابتة؛ مما دفع ا إلى آفـاق إيحائية بعيدة[2].

وقد وظف (حيدر محمود: فلسطين ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م -..) في قصيدته: (أيوب الفلسطيني) حطين – بشكل مستقل دون أن يجمع معها أحداثاً أخرى– رمزاً للأمل المنشود المترائي للمشرد الفلسطيني، ليلملم جرحه، وينهي غربته، ويضع حداً لمؤامرات الخيانة ضده؛ والشاعر حين استدعى حطين في إطار صورة(أيوب الفلسطيني)، فقد وجد في هذا اللاجىء الطريد الصابر على محنته صورة للنبي أيوب – عليه السلام- في مواجهته آلامه وصبره عليها حتى آلت –بإذن الله – إلى الانفراج، وأيوب الحاضر -يعاني بالإضافة إلى جراحه- خيانات إخوته، ومكائدهم، يقول على لسان هذا اللاجىء المشرد (أيوب فلسطين):

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٤٠.

(٢) مع إشادة البحث بالطريقة التوظيفية الرمزية التي تناول ا الشاعر رموزه التاريخية في النص فإنه يشعر بالانقبـاض والألم أمام اجتراء الشاعر – في نصه – على الذات الإلهية، وتصويره لها تصويراً لا يليق ا – تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً – حيث قال في آخر نصه: (لم يبق سوى الله.. يعدو كغزالٍ أخضر تتبعه كـل كـلاب الصـيد): (الأعمال الشعرية) ص ٣٤١.

وهذا التجديف، والاجتراء على المقدس ج استمرأه بعض شعراء الحداثة تحـت وطـأة توجهـا م الثوريـة، ومنطلقا م العقدية.

فَيا بِحار دمائي

أَغْرِقي سفُنِي

وأحرقي الأرض يانار الشرايين

ويا أظافر صبري

مزقي جسدي

ويا ملائكتي كُونِي شياطيني

إني لأعلن:

أن الريح قَادمةٌ

فَمرحباً بِك يا أنفَاس حطين(١)

ولعلك تجد أن كل واحد من الشعراء قد جهد في توظيف (حطين)، وربطها بالحالة الشعورية التي عاناها؛ محولاً الحدث التاريخي إلى حقيقة يعيشها في حاضره الراهن(٢).

أما التوظيف الجزئي الممتد للحدث (حطين) فيتمثل في أن الحدث التاريخي يأخذ مساحة نصية أوسع، مسهماً في بناء مقطع، أو أكثر من القصيدة (٣)، وقد يعمد الشاعر – في هذا النمط – إلى مخاطبة الحدث في شيء من الحميمية الوجدانية العميقة باثاً همومه، ولواعجه إليه؛ وهذا ما فعله الشاعر (سعد البواردي السعودية: ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م ـ ـ ـ ٠٠) في قصيدته: (واقعة الصفيح)؛ فقد كانت (حطين) أداة فنية يعبر بها في مقطع من قصيدته عن شكاته المريرة من ضياع القدس، وترهل حال الأمة الإسلامية، وافتقاد البطل المنقذ، وحالة التشرذم، والضياع التي عاشها الفلسطينيون في المجتمعات إبان الحرب بينهم.

حطين إنا على دربِ الأسى زمر

ما إنْ نكُف حتى تجتاحني زمر

لا تطْعم الموت أخراها.. وتتبعها

شريعةُ الغاب.. ما أفْتى به قَدر

عشنا.. «وشفْنا». وفي آماقنا حجر

---

(١) «الأعمال الشعرية»، ط (١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م)، ص٧٣.

(٢) انظر: أبو طالب، عناية عبدالرحمن: « التشكيل التخيلي، والموسيقى في شعر المقالح»،رسالة ماجستير مخطوطة (جامعة صنعاء: كلية الآداب، ١٩٩٣م)، ص ١٠١.

(٣) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد، « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر)، ص ١٨٨.

فهل يرى الهولَ من في عينـه حجـر؟ [1]

فقد أسقط الشاعر همه على حطين –في هذا المقطع – محتفظاً له بدلالته التراثية رمزاً للنصر، والسيادة، والعزة، فهيأه بذلك لحمل تجربته المعاصرة، لكن النص ظل ساكناً هامداً لم تبد حيويته، وامتداده لحمل دلالات أوسع للتعبير عن الواقع المعاصر: وذلك بتصعيد زمنيـة الحدث، وأبعاده الرامزة من مجرد جعله مشجباً بكائياً يشكو إليه الشاعر همومه، ومعاناته.

وتجد التوظيف المحوري للحدث: يشكل فيه الحدث (حطين) إطاراً عاماً للقصـيدة ابتداءً من عنوا ا، ومروراً بالأبعاد التاريخية فيها؛ والتي تشكل تراسلاً شعورياً بين الشـاعر والحدث، وانتهاء بالرؤية الشعرية التي يحاول الشاعر التعبير عنها، وإسقاطها على الحـدث التاريخي، وتوظيفه رمزاً إيحائياً لها؛ وغالباً ما يكتفي الشاعر هنـا بتوظيـف روح الحادثـة التاريخية، وإيحاءا ا دون الغوص في تفاصيلها، وجزئيا ا، مهتماً برمزية الحدث أكثـر مـن تاريخيته؛ بوصف هذه الرمزية تحقق: (العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية، والموضـوعية المعاصرة)[2]؛ ومن النماذج على هذا النمط قصيدة (العيد حطين) (لأحمد إبراهيم الحـربي: السعودية: ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م..) التي وظف فيها حطين ليصور واقـع الأمـة المريـر في الاعتداء على كرامتها، وانتهاك مقدسا ا، وسفك دمائها، وسلب عز ا – وهي تعيش حالة من السلبية والتناقض في مواجهة هذه التحديات –؛ في الحين الذي تملك فيه الرصيد القرآني، والمذخور التاريخي الذي يمكنها من الصمود، والتصدي، ولكنها لا توظفه التوظيف الفاعل:

عطاشى نحن والقُرآنُ يسقينا

نردد سورة الأنفَال، والإخلاص، والكوثْر

ونتلُو آيةَ الكُرسي

وما زالت جِراح القهر تكْوينا

وما زالت مآسينا

...

---

(١) ديوانه: « قصائد تتوكأ على عكاز»، (مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٤٠٨هـ)، ص ١٧.

(٢) قصيدته المخطوطة.

ثكالى ها هنا..!!

وهناك تقْصف قاذفات الغربِ ريحاناً ونِسرينا

كرامتنا غَدت سجادةً للعار

وما زلْنا كما كُنا

وما زالت تزيد بنا مآسينا

ونحن نعيش ذكْرى بدر

والفُرقانُ يروينا(١)

وهذه المآسي والجراح تدفع الشاعر إلى رفض العيد، في لحظة قطيعة مع واقعه الراهن بكل أتراحه، وأفراحه:

تمهـــلْ لحظـــةً يـــا عيـــد	**عـــــذْراً لا تعـــــد فينـــــا**
فمـــا زلْنـــا كمـــا كنـــا	**نغنـــــي مجـــــد ماضـــــينا**
ونجـــــرع نخبنـــــا وجعـــــاً	**نغـــــص بـــــه أمانينـــــا**

وما زلْنا نلمع وجه نخوتنا

وندفن وجهنا في الطين

كأنا لم نِعش بدراً

ولا اليرموك أو حطين(٢)

إنه يرفض هذا الواقع ليصنع لنفسه واقعاً موازياً شكلَ أجواءه من الحلم، والأمـل في مستقبل مرضٍ ليسعد فيه بالعيد، وتغدو فيه حطين رمزاً للتحول المأمول؛ وهذا العالم الحُلمي الذي حاولت الذات الشاعرة –هنا– صناعته رأت فيه حلاً لأزمتها مع الواقع(٣)؛ وهـي في

(١) المصدر نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) انظر: في أبعاد الحلم وتوظيفه في أزمات الواقع. الطوانسي، شكري: « مستويات البناء عند محمد إبـراهيم أبـو سنة»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ م)، ص ٤٧١.

سبيل إقامة هذا العالم المستقبلي تذرعت بتوظيف (حطين) من خلال رمزية الحدث النفسية، وإرثه التاريخي المستقر في ذهنية المتلقي؛ ليبعث هذا العالم من جديد:

...

سنزرع في جبين الليل

فَجراً رائع الإصباح

ترقُص حوله الأطياف

والأطْيار والسامر

نعيد به فَلسطينا

غَداة العيد حطينا(١)

ولعلك تلحظ أن حطيناً قد شكلت بؤرة للنص، وغدت هاجساً ملحاً تقف خلف كل بيت من أبياته الشعرية، كما كانت خلفية لعالم الشاعر الواقعي الذي يرفضه، فهي أداة النجاة التي لم يمارسها هذا الواقع، وخلفية عالمه المتخيل، بوصفها الأمل في التغيير المنشود، والعالم المثالي المأمول؛ وهذا هيأ (لحطين) المعركة، والحدث التاريخي أن تكون محوراً كاملاً للنص.

ومن خلال ما سبق يتبين أن شخصية صلاح الدين والحدث حطين قد حضرا في الموضوع الشعري ضمن إطاري التسجيل والتوظيف، وأن التسجيل قد غلب على النصيب الأكثر من حيث وفرة النصوص مقارنة بالتوظيف لدواع وأسباب أشار إليها البحث، وتوقف عندها، وأنه من خلال صيغتي التسجيل والتوظيف تقلبت الشخصية الصلاحية، والحدث حطين عبر مستويات ثلاثة حاول الشعراء المعاصرون – كل حسب قدرته الفنية وطاقاته الشعرية، واستيعابه للتراث، ونظرته للتعامل معه – أن يجعلوا من شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين متكأً تعبيرياً لرؤيتهم الشعرية؛ فاستحضروا من خلالهما الماضي المشرق لينقذوا به الواقع، ويدينواترديه، ويعوضوا – باستلهام الماضي – ما فقدوه في حاضرهم من قيم، وما عانوه من هزائم نفسية، وعسكرية، وحضارية؛ الأمر الذي جعل هذا

---

(١) قصيدته المخطوطة.

الاستلهام يغدو عندهم صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة؛ مسقطين على الشخصـية والحدث رؤيتهم لتغيير هذا الواقع الذي حاولوا رفضه، والنهوض به، وردم هوته؛ وقد تجلى هذا – بشكل واضح – عند أولئك الشعراء الذين تعاملوا مع الشخصية الصلاحية وحطين تعاملاً توظيفياً واعياً، أضفى على استدعائهم بعداً من الموضوعية، والدرامية البيانية التعبيرية بعيداً عن الغنائية المفرطة، والنثرية البرهانية، والتاريخية الالتصاقية.

الفصل الثاني

صلاح الدين في الرؤية الشعرية

- مرتكزات الرؤية الشعرية.
- مقومات الرؤية الشعرية:

أ- الشخصية الرمزية.

ب- محاكمة الواقع.

ج- الاستنهاض والتحفيز.

د- تشكيل الشخصية الصلاحية (استنبات الملامح)

• مرتكزات الرؤية الشعرية

إذا كان الفن كما كان يرى لالاند هو نقيض الإنتاج الدلالي[1] فإنه – كـذلك- الموقف الذي يتخذه الفنان المبدع تجاه الأشياء في الكون والحياة، وما وراءهما؛ هذا الموقف- في حقيقته – نص غير مكتوب تطرحه كلمات النص، وصوره؛وغالباً ما يكون متجـاوزاً الواقع، محاكياً لما هو مختزن في خيال المبدع من آمالٍ، وطموحات متجسداً عبر لغة تقفـز خارج حواجز المألوف لتشكل ما سمي بالانزياح، أو الانحراف[2]؛ ذلك أن الفـن العظـيم يتجاوز المباشرة إلى لمح الأبعاد الانسانية العميقة في التجربة الأزلية؛ الأمر الذي يجعل لطريقة إدراك الشعر للحقائق - أو ما يمكن أن يطلق عليه وجهة النظر الفلسفية التي يعـبر عنـها النص- تجعل لها أهمية كبرى في الوقوف على أصوات الشعر، وأبعاده التصورية التي ينطلـق منها المبدع في تعامله مع المواقف والأحداث التي يسعى للإفصاح عنها، ويوجه فنـه لهـا، ويشكل رؤيته للحقيقة الكونية من ذلك كله.

والرؤية في محاورة النصوص الشعرية التي استدعت الشخصية الصلاحية في الشـعر المعاصر؛ تصلح وسيلة تحاورية لتلك النصوص وفق مفهومها الاصطلاحي المنبثق من دلالتها اللغوية باعتبارها: الطريقة، أو المنهج الذي يرى به الفنان الأشياء.

فمن مقومات الرؤية: البعد الرمزي للشخصية/ والحدث؛ بوصف (التجربـة إنمـا تتعامل مع هذه الشخوص تعاملاً شعرياً على مستوى الرمز) [3].

- والبعد الواقعي الذي دفع إلى استدعاء صلاح الدين، وحطين في المتن الشعري.
- وتشكيل الخطاب الشعري للشخصية الصلاحية الراهنة؛ انطلاقاً من كـون الـنص الشعري في استدعائه صلاح الدين (التراثي) إنما يبحث عن صلاح جديد بمواصفات تمزج بين التراثي والمعاصر عبر آفاق خطابيه متعددة مثل: (البحـث/ والمخاطبـة/ والأمل/: والتشوق/ والرجاء...).

---

(١) انظر: الفارس، محمد: « الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبدالصبور»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، ١٩٨٦م)، ص ٩.

(٢) انظر: العلاق، د. علي جعفر: «في حداثة النص الشعري»، ص ١٧-١٨.

(٣) إسماعيل، د.؛ عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية». ص ١٧٥.

وقبل الخوض في أبعاد الرؤية الشعرية للشخصية الصلاحية، والوقوف عليها لا بد من الإلماح إلى أهم المنابع والمرتكزات التي شكلت هذه الرؤية، وأظهرت منها نسيجاً متواشجاً، والتي يمكن إيجازها في ثلاثة مرتكزات:

أولها: التاريخ[١]؛ بوصفه منظومة من الأحداث، والتمثلات لواقع قائم متجـه نحـو الماضي) [٢] والحديث عن التاريخ – هنا – لا يعني تسلسل الأحداث التي مرت بالأمة؛ وإنما يعني ما تضمنه التاريخ من أحداث وشخصيات صنعت ذاكرة الأمة[٣]، وهو ـذا المفهوم يعد المرجعية الأولى التي انطلق منها الشاعر المعاصر في تشكيله الشخصية الصلاحية، وتفعيلها – بعد ذلك – من بنية التاريخ المتجه إلى الماضي إلى بنية التاريخ المتجه إلى المستقبل؛ من خلال وصل المسافة بين صورة التاريخ المقابل للماضي، وصورة التاريخ المقابل للحاضر بواسطة التخييل الشعري، والمسافة بينهما: مسافة زمنية، ومسافة جمالية[٤].

هذه المرجعية التاريخية التي احتضنت صلاح الدين، ومعركة حطين، وشـكلت- في ذات الوقت – مرتكزاً هاماً من مرتكزات الرؤية الشعرية حين اتجه إليها الشاعر المعاصـر لم يتجه – في الغالب – برؤية المؤرخ الحريص على الالتصاق، السارد ـريات الأحداث، ليعيد ـا صورة الماضي كما هي في المدونات التاريخية؛ وإنما عناه من التاريخ المغزى، والدلالـة، والإطار العام بحثاً عن المسكوت عنه في سراديب التاريخ؛ (فهو يبدأ بالحدث لينطلق صوب الرمز المعنوي، أو المثال) [٥]؛ هادفاً إلى بعث القيم الحقيقية لهذا الرمزية، وتكريساً لمشـاعر الانتماء إليه، ورغبة في تجسده واقعاً في عالمه المعيش في صورة اندماجية بين الماضي والحاضر، أو بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الواقعية.

(١) يفرق بعض الدارسين بين التاريخ، والتراث إنطلاقاً من عمومية التاريخ، وخصوصية التراث، واعتبار أن التـراث هو الجزء الصالح، والفاعل الذي يمثله التاريخ، انظر: الزهراني، أحمد سعيد: « الأندلس في القصيدة المعاصـرة»، ص ٣٣، واحسب أن هذا التفريق غير دقيق؛ فقد يطلق التراث على ماضي الأمة، الصالح وغيره، ومثله تاريخها.

(٢) الحجمري، عبدالفتاح: « هل لدينا رواية تاريخية»، مجلة فصول. (القاهرة:الهيئة المصريةالعامة للكتاب، مج ١٦، ع ٣، ١٩٩٧م)، ص٦١.

(٣) انظر: العشماوي، د. محمد زكي: « الأدب وقيم الحياة المعاصرة»، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠م)، ص ٢٨٤-٢٨٥.

(٤) انظر: الجمحري: « مقاله السابق»، ص ٦٤.

(٥) قاسم، قاسم عبده: « الشعر والتاريخ»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٢٣٦.

والمرتكز الثاني الذي ارتكزت عليه الرؤية الشعرية المستدعية الشخصية الصلاحية هوالواقع؛ فهو البعد الآخر الذي يتفاعل معه وله المبدع في إبداعه، ويتوجه بخطابه إليه؛ سواء أكان واقعاً ذاتياً، أم واقعاً موضوعياً تتسع دائرته لتشمل المجتمع، والأمة التي ينتمي إليها؛ وحين نؤكد هذه العلاقة بين الشاعر وواقعه، فإننا لا نقصد المنهج الواقعي برؤاه الفلسفية، وواقعياته المتعددة، ولا نقصد – كذلك – الالتزام الواقعي بمفهومه الاشتراكي، أو الوجودي؛ وإنما القصد تأكيد العلاقة الوثيقة بين الشاعر وواقعه؛ هذه العلاقة تعد ضرورة لازمة من ضرورات الحياة؛ فالشاعر مهما تخندق في ذاتيته، وسبح في أوهامه، وأحلامه بعيداً عن واقعه (وادعى الاغتراب عنه، أو التحرر من قيوده بعيداً عن مجتمعه؛ فهو لا يستطيع أن يهرب منه هروباً أبدياً بالضبط،كما يعجز عن الهروب عن شخصه، وتجاربه الخاصة على إطلاقها) [1]؛ على عكس ما يدعو إليه أصحاب الفن للفن، أو دعاة النظرية الرومنتيكية؛(ذلك أن التسليم بغربة الفن عن الحياة يبدو أمراً عسيراً، أو ربما مستحيلاً، لأن فكرة البرج العاجي الذي تصب فيه الصياغة، أو من خلاله تبدو واهية الدلالة على صدق الفن) [2]، وهذه العلاقة الارتباطية بين الشاعر، والواقع مهما أخذت من أشكال: توافقية، أو تصادمية، أو تمردية، أو اغترابية هي في النهاية محصلة لهذا الارتباط، وشكلٌ من أشكال التفاعل معه.

وارتباط الشاعر بواقعه منبعه ذاتية الفنان المرتبطة بالواقع المحيط به؛ وكل ما يصوره المبدع يعد امتداداً لهذا الواقع، وتفاعلاً معه؛ فالفنان بتصويره نفسه يكشف عن تشابه ذاته مع مجاميع الناس الذين يحيون حياة متشابهة، ومشكلات متماثلة، ويجمعهم إطار إنساني واحد [3]والشاعر يستطيع أن يتجاوز أزماته الخاصة إلى القضايا الإنسانية الكبرى[4].

وقد استدعى الشاعر المعاصر صلاح الدين تحت إلحاح واقعه لهذا الاستدعاء بكل أزماته، وإحباطاته، على اختلاف بين الشعراء في زاوية الإحساس بنوعية هذه الحاجة؛ فمنهم

---

(١) التطاوي، د. عبدالله: « أشكال الصراع في القصيدة العربية»، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢/١٩٩١م)، ج١، ص ٤.

(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) انظر: مهران، رشيدة: «الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر»، ط(١)، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م)، ص ٢١.

(٤) انظر في هذا: وادي،د.طه:« جماليات القصيدة المعاصرة»، ط(٣)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٤م)، ص١٩٧.

من كان يبحث عن دين، ومنهم من يبحث عن وطن، ومنهم من يبحث عن هوية إسلامية، أو هوية قومية، أو يبحث عن شعور بالعزة يقاوم به الانكسار في الشخصية العربية الحاضرة، ويكادون يتفقون على ضرورة هذه الاستدعاء، والحاجة إليها، لتغدو – بذلك – الشخصية الصلاحية متكأً يستند إليه الشاعر في بحثه عن ذاته، وعن إنسانيته، وعـن أملـه المنشـود، ليحدث هذا الاستدعاء حالة من التفاعل النفسي مع واقعه [1]؛ فشكل الواقع بأبعاده المتعددة محوراً من محاور الرؤية للشخصية الصلاحية عبر ثلاثة مناحٍ اتجهت فيها الرؤية:

الأولى: رؤية تنظر إلى صلاح الدين من خلال سياق تـاريخي للأمـة الإسـلامية مرغوب فيه كان صلاح الدين جزءاً من هذا السياق التاريخي، وهي في استدعائها شخصية صلاح الدين تحاول ألا تعزلها عن سياقها التاريخي المليء بالإنجازات الحضارية، وجـذورها الاجتماعية.

ويتعلق البحث عن هذه الشخصية بالبحث عن السياق العقدي، والزمني والإنساني، والفكري؛ الذي تأتي شخصية صلاح الدين جزءاً من أجزائه البارزة.

والثانية: رؤية تجسد بطولة الفرد، وتبحث عن القائد الرمـز، وتحـاول أن تعيـد انتكاسات الحاضر إلى افتقاد الزعامة الجهادية القادرة على قيادة الأمة لمواجهـة أعـدائها، وتحرير أراضيها المغتصبة، وهاتان الرؤيتان تنحازان إلى جانب التاريخ أكثر من انحيازهما إلى جانب الواقع، سواءً كان ذلك في جانب الإعجاب بالشخصية الصلاحية، أو كان في جانب تصور الحل والمعالجة لأزمات الواقع؛ (وربما كان سر ذلك أن هموم الشاعر كلها مرتبطـة بحاضر متخاذل يريد تغييره) [2].

والرؤية الثالثة: هي رؤية مقابلة للرؤيتين السابقتين تنظر إلى الواقع وتؤسس أملـها على بطولة الراهن الذي يستطيع أن يخلق بطولات مشابهة للبطولة الصلاحية، ويحقق مـن الإنجازات مثل ما تحقق في الماضي، منحازة إلى الواقع، ناظرة إلى التاريخ على أنه نمط متكرر يمكن تشكيله، وصناعته من جديد متى ما أُحسن التمثل، وتوافرت الظروف المواتية.

---

(١) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصرفي مصر»، ص ٤٨-٤٨.

(٢) وادي، د. طه: «جماليات القصيدة المعاصرة »، ص ١٠٤.

ويأتي المرتكز الثالث من مرتكزات الرؤية الصلاحية متمثلاً في تأكيد الانتمـاء، والأمل في تجاوز أزمات الواقع؛ وهذا المرتكز شكل محوراً مهماً في عودة الشاعر الحـديث، والمعاصر إلى التراث عامة؛ حيث تأتي شخصية صلاح الدين واحدة من مفرداته، وجزءًا من أجزائه.

وقد أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن قضية التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي مـن قبل كما ارتبطت في الفترة الأخيرة من حياة الأمة[(١)]؛ وهذا الارتبـاط بـالتراث العـربي والإسلامي، والشخصية الإسلامية على وجه الخصوص، الذي قصد إليه الشعراء كان عـن رؤية منهم في تأصيل الهوية، وتأكيدها؛ (فالتراث هو جذر الهوية التي ترتكز عليه في مواجهة أية رياح عاتية تحاول أن تعصف ا وبوجودها) [(٢)].

وقد أكد هذا الأمر أمل دنقل في إشارته عن تجربته في استدعاء الرموز التراثية العربية والإسلامية حين قال: (كل ما أستطيع أن أقول هو أن اهتمامي بالتراث يرجع أساسـاً إلى محاولتي للبحث عن هوية لهذه الأمة) [(٣)]؛ وهذا البحث عن هوية للأمة من خلال استنهاض القيم التراثية بما فيها الشخصية الصلاحية جاء بعد أن لاقى استدعاء الرمـوز الإغريقيـة، والأسطورية – التي هام ا بعض الشعراء المحدثين تقليداً لغيرهم – لاقى نفوراً من الذائقـة العربية لبعد هذه الرموز عن البنية التصورية والفكرية، والإرث الحضاري الإسلامي للإنسان العربي [(٤)].

---

(١) انظر كتابه: « في الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٠.

(٢) مبارك، محمد بن عبدالله منور:« استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ج١، ص ٤٠.

(٣) «أحاديث أمل دنقل»، إعداد: أنس دنقل، (القاهرة، مطابع نيولوك، بدون تاريخ)، ص ٨٩، وقد أشار أمل دنقل إلى هذه الغاية في أكثر من حوار صحفي معه انظر: المرجع نفسه: ص ١٠٣، ١٥٢، ١٥٣.

(٤) انظر في خرافة الأساطير، واختلافها في حوادثها، وأبطالها عن الواقع العربي، وتكوينه الإسـلامي والاجتمـاعي، وإفساد ا ددين من الشعراء المعاصرين العقلية العربية بالأساطير الغربية: عز الدين، د. يوسـف: «التجديـد في الشعر الحديث: بواعثه النفسية، وجذوره الفكرية»، ص ٢٥٥-٢٧٩، وانظر كذلك: نقد د. وهب رومية المنهج الأسطوري في تفسير النص الشعري: كتابه: « شعرنا القديم والنقد الجديد»، سلسلة عالم المعرفـة، (الكويـت: ا لس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص ٣١-١٣١.

وقد ازداد الارتباط بالشخصية الصلاحية بشكل أكثر الحاحاً – بوصفها مكوناً ثقافياً للهوية الإسلامية – بعد نكسة حزيران؛ لأنها الشخصية القيادية الإسلامية التي واجهت المعتدي الغازي في أرض فلسطين، وحررتها منه؛ وارتباط الشعراء المعاصرين بها هو محاولة للتراجع إلى الأرض الصلبة التي تحقق لهم شيئاً من الثبات النفسي، والتعويض العاطفي عن آثار الهزيمة، وتأكيداً على الذات العربية القادرة على مواجهة الانكسار من جديد، كما أنه – في الوقت نفسه – يحقق بعثاً للأمل، واستشرافاً للمستقبل، وتجاوزاً للهموم والإشكاليات؛ وهذا التوجه للارتباط بالشخصية الصلاحية بهذا البعد في الرؤية دفع بالمعالجة الشعرية إلى أن تنحو جانبين:

الأول: الجانب النفسي الاستنهاضي الذي حاول أن يستحضر الشخصية الصلاحية من عمقها التاريخي تعلقاً بها، وتذكيراً بماضيها، وتطلعاً إلى بطولة معاصرة تستلهم تاريخها البطولي المشرق؛ إذ إن الشاعر المعاصر – رغم جراحه العميقة – لم يفقد الأمل بمستقبل أفضل يتحقق له ولواقعه المتردي، وقدتمثل هذا الجانب بشكل أكثر وضوحاً عند شعراء الاتجاه الإسلامي، (ولعل السبب في هذا يرجع إلى أن هذه الفئة من الشعراء قد كرست شعرهم للتغني بأمجاد الأمة العربية والإسلامية، واستحضار رموزها البطولية، والتعلق بأهداب كل ما يوحي بعزة الأمة، وقوتها) [1].

والجانب الآخر: اتجهت فيه المعالجات الشعرية إلى إبراز المفارقة الصارخة بين الزمن الحاضر وزمن صلاح الدين، وعمدت إلى النقد اللاذع للواقع السياسي المعاصر، وإدانته، وجعل صلاح الدين شخصية تراثية معادلة لبعض القيادات المعاصرة التي حاول الخطاب الشعري إدانتها،مستخدماً الانحراف التصويري للشخصية الصلاحية لتبدو في واقعنا اليوم شخصية مهزومة، مخذولة، منكسرة، وقد برز هذا الاتجاه بشكل أكثر تجلياً عند أصحاب القصيدة الجديدة؛ وبهذا شكلت هذه المرتكزات (الواقع/والتاريخ/ والانتماء والأمل) محور الرؤية الشعرية للشخصية الصلاحية/ ولمعركة حطين في بعدهما الفكري التصوري، وبعدهما الفني التشكيلي، ليتضافر هذان البعدان (الفكري المضموني/ والفني الجمالي) في نقل أبعاد

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: «استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر الحديث»، ج٢، ص ٢٥٧-٢٥٨.

هذه الرؤية، والتعبير عنها، متجاوزين بالشخصية الصلاحية المستدعاه إطارها التـاريخي إلى موازيات رمزية تصنع واقعاً معاصراً جديداً (أكثر خصوبة، وأعظم عطاءً يتجاوز المعطى إلى استشراف الحلم)[1].

(1) وادي، د.طه: « جماليات القصيدة المعاصرة»، ص ٤١.

• مقومات الرؤية الشعرية

تعد شخصية صلاح الدين من الشخصيات الإسلامية الغنية بأبعادها الرمزية، وطاقا ا، ومعطيا ا التراثية والفنية القادرة على أن تشكلَ معادلاً لتجربة الشاعر المعاصر، وهمومه الواقعية من خلال التفاعل بين المدلول للرمز (صلاح الدين)، والمرموز له: (واقع الشاعر، وتجربته المعاصرة)؛ لكون هذه المعطيات الصلاحية لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر، وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير، ووجدانا م ما ليس لأية معطيات أخرى ؛ لا سيما، وقد ارتبطت الشخصية الصلاحية بأهم قضية معاصرة لامست وجدان المواطن العربي، وأثرت في أعماقه ألا هي قضية فلسطين حتى أصبحت الشخصية الصلاحية رمزاً لهذه القضية، وأنموذجها الأمثل؛ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل ذه الملامح والمعطيات المرتبطة بالشخصية الصلاحية للإيحاء بأبعاد رؤيته الشعرية فإنه يتوسل بأكثر الوسائل فعالية، وقدرة على ملامسة وجدان المتلقي العربي[1]؛ وبالتالي فقد وظف الشاعر العربي المعاصر الشخصية الصلاحية بوصفها رمزاً جهادياً، ورمزاً بطولياً، وشخصية قيادية منتصرة، ومحررة للأرض العربية للإيحاء بأبعاد رؤيته المعاصرة تحت إلحاح دواع كثيرة من أبرزها:

المؤثرات السياسية، والواقعية: للتعبير ا عن مثيرات الواقع، وهمومه وهزائمه المتكررة، ولإدانة هذا الواقع المتخاذل المهزوم في (تفاعلٍ مع حركة الواقع، واستكناه لمعالم المستقبل، وارتباط حضاري، ووجداني بالجذور التراثية المكونة للأمة العربية، والإسلامية وجوداً، وحضارة، وهوية) [2]؛ مستثمراً رمزية صلاح الدين في تحفيز هذا الواقع، واستنهاضه؛ (طموحاً إلى تجاوز مناطق الضعف، ومسببات الانحدار والهزيمة)[3] ومستثمراً في الوقت ذاته – رمزية الشخصية الصلاحية في إبراز قضية فلسطين، وتعرية الواقع السياسي، والاجتماعي الذي أفضى إلى ضياع فلسطين، والمتاجرة بقضيتها.

الدواعي النفسية: فللمؤثرات السياسية أثرها على حركة النفس في استدعاء الشخصية الصلاحية بمكونا ا الانتصارية؛ لتغدو رمزاً للأمان، ومهرباً للفرار من الواقع

---

(١) انظر: زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية المعاصرة»، ص ١٣٧.

(٢) عبدالدايم، د. صابر: « أبعاد توظيف الشخصية التراثية الإسلامية في الشعر المعاصر»، بيادر، (ملف ثقافي إبداعي يصدره نادي أ ا الأدبي، ع ٢٣، محرم، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ص ٩.

(٣) المقال نفسه: والصفحة نفسها.

الراهن، وصورة تمتلئ ا الذات الشاعرة لتعوض ا مرارة الهزيمة، ومشاهد الانكسار، وتجسد ا الإصرار، والعزيمة على التصدي، والمقاومة في استصحاب شخصية إسلامية بطولية ترمز إلى زمن القوة والحضور الفاعل في حركة التاريخ الإسلامي؛ تحاول ذا الاستدعاء أن توظف طاقة هائلة في خدمة الفكرة، أو الموضوع الذي تعبر عنه، فإذا ما تحدثنا عن الشخصية الصلاحية الرمزية فإننا نقصد – بطبيعة الحال – كذلك-: (رمزية الحدث حطين) الذي ارتبط بشخصية صلاح الدين، وأصبح حدثاً رمزياً استدعى في المتن الشعري فيضاً من الدلالات الرامزة، ووجد فيه الشعراء المعاصرون مجالاً واسعاً يتيح لهم الانطلاق إلى عالمٍ أكثر ثراءً، وعمقاً؛ خاصة إذا كان هذا الحدث مثل حطين في امتداده الزماني والمكاني، وخصوبته الدلالية الرامزة التي تمنح الشاعر فرصة لينقل -من خلاله -عالمه، وتجربته، ورؤيته الشعرية[1] بشكل أكثر سخاءً، وشمولية، وخلوداً.

وقد جاءت (حطين) في أحيان كثيرة متقاطعة مع رمزية الشخصية، وموحية بذات الدلالات التي أوحت ا الشخصية، وأحياناً تنفرد بدلالات وإشعاعات رمزية خاصة يوحي ا السايق؛ لتغدو دلالة حطين الرمزية معادلاً ذهنياً، وفنياً لمدلولات، وقيم كثيرة تتجاوز ذاتية الحدث، ويحاول السياق الشعري الهجس ا، والتعبير عنها، وإيصال أبعادها إلى المتلقي وفق: (عبورٍ لمسارب الخيال بواسطة الحدس المكثف عن طريق الدلالات الرامزة التي تفتح قنوات عديدة لإثراء الانفعال الذي لا ينفصل بالطبع عن الفكر المصقول في لهب العاطفة ونارها)[2]؛ ولكي يتسنى الوقوف على الدلالات الرمزية للشخصية الصلاحية، والحدث المرتبط ا، والآفاق الإيحائية لهما فلا بد من الكشف عن الملامح البارزة التي شكلها الخطاب الشعري المعاصر لصلاح الدين وحطين، وألح عليها الشعراء، وتوقفوا عند جوانبها المتعددة، ورأوا من خلالها الأبعاد العميقة التي امتلكتها الشخصية، والحدث، وأوحت ا كل منهما، وقد استطاعوا بحديثهم عن هذه الملامح أن يستثمروا شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين استثماراً متطوراً؛ خاصة حين أدخلوهما في دائرة الرمز الشفيف الذي يوحي ولا يصرح، ويومئ، ولا يكشف[3].

(١) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد، « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ١٧٤.

(٢) عبده، د. رجاء: « لغة الشعر»، ص ١٠٦.

(٣) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ٢٠٤.

ويمكن النظر إلى هذه الملامح وتشكيلا ا الرمزية من خلال تقنية (المرايا) التي تعني: أسلوب الشاعر الذي ينظر به إلى الماضي والحاضر معاً[1]؛ (فـ المرآة في الصـورة الرمزيـة الاستلهامية التي تستلهم الشخصيات التراثية تقنية تعكس رأي الشاعر المعاصر في الماضي، أو الحاضر) [2]؛ من خلال اعتماد الشاعر على الرمز، أو الخبر الذي يجعلـه محـور المـرآة، أو الصورة المعكوسة، التي تمثل رؤيته للتراث عامة، وللشخصية التراثية المستدعاة علـى وجـه الخصوص؛ وبتوظيف تقنية المرايا (يبرئ الشاعر نفسه من مة التجني على العالم، وتزويـر صورته الحقيقية) [3]؛ ومن هنا تغدو المرآة وسيلة يرفعها الشاعر ببراعة في وجـه الماضـي والحاضر ليجلو صور ما وانعكاسهما في نفسه وواقعه: أحـداثاً كانـت، أو أشخاصـاً؛ وقدأشار د.إحسان عباس إلى أن أسلوب المرايا يكاد يكون أسلوباً قاصراً على أدونيس فلم يجد أحداً غيره استعمله إلا أن يكون على سبيل الشذوذ[4]، ويبدو أن كلام الدكتور إحسان عباس هنا محمول على ابتداع هذا الأسلوب والإكثار منه، وإلا فقد وظّف هذه التقنية غـير أدونيس من الشعراء، وإن كان هو يعد من أكثر الشعراء المعاصرين استعمالاً لها، وافتتاناً ا لتحقيق أغراض رؤيته الثورية التي حاول إسقاطها على التاريخ، موظفاً أسلوب المرايا لهـذه الغاية[5].

والبحث هنا لا يعنى بأسلوب المرايا من الناحية الفنية الجمالية بقدر ما يعنى به بوصفه طريقة من طرق الرؤية الشعرية التي تنظر ا الذات الشاعرة للكشف عن صورة الشخصـية الصلاحية، وملامحها المتشكلة في الخطاب الشعري ماضياً، وحاضراً، وستجد في أسـلوب

---

(١) انظر في تعريف المرايا: عباس، د. إحسان: « اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، عالم المعرفة، (الكويـت: ا المـس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م)، ص ١٦٠-١٦١.

(٢) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجـري في الشـعر الحديث» ج٢، ص ٨٤٤-٨٤٥.

(٣) انظر: الزهراني، د. صالح بن سعيد: « سفينة تبحر في شرارة، بحثٌ في الرؤيا الجديدة للعـالم عنـد أدونـيس»، (العقيق، ملف ثقافي، (المدينة المنورة: إصدارات النادي الثقافي الأدبي بالمدينة المنورة، مج ٨، محرم، جمادى الثانية ١٤١٦هـ)، ص٨٠-٨١.

(٤) انظر: « اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، ص ١٦٠.

(٥) انظر في هذا: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر الحديث»،ج٢، ص ٨٤٨.

المرايا – نمطين بارزين من أنماط الملامح التي شكلها الخطاب الشعري لصلاح الدين، ومعركة حطين:

الأول: (مرايا الماضي).

والآخر: (مرايا الحاضر).

فقد عكست المرايا صورتي الماضي والحاضر التي تشكلت في الرؤية الشعرية للملامح الصلاحية، كما حملت الصورة المنعكسة في هذه المرايا الرسالة التي أراد كل شاعر أن يوصلها، ويعبر عنها؛ (وهذه الرسالة تختلف حمولتها التصورية والشعورية من شاعر لآخر، أو من شعراء لآخرين، تبعاً لاختلاف رؤاهم العقدية التي تشكلت من المرجعية الثقافية التي يمتاح فيها كل، ويعب) [1]؛ الأمر الذي يتطلب الوقوف بشيءٍ من التفصيل على هذه الملامح التي تبدت في الخطاب الشعري في بعديها السابقين من خلال المنظومة الرامزة التي تبلورت لهذه الملامح، وعملت على بنائها؛ بوصف هذه الملامح هي خلاصة رؤية ذاتية للشخصية الصلاحية، ومن هذه الرؤية تبتدع الدلالة الرمزية[2].

ففي (**مرايا الماضي**) شكل الخطاب الشعري المعاصر الملامح الإيجابية للشخصية الصلاحية والحدث حطين؛ إذ عكست رؤيته الشعرية لماضي الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين، وقد اكتسبت هذه الملامح أبعادها من الدلالات الرمزية التي تضافرت في رسم هذه الملامح، وتشكيلها من خلال هذه المرايا التي رفعها الشعراء في مواجهة ماضي الشخصية والحدث معاً؛ وإذا كانت المرآة أقرب إلى الواقعية والحيادية بشكل عام؛ كونها تعكس أبعاداً متعينة على شكل صور أمينة للأصل[3] فإن هذه الملامح الإيجابية لشخصية صلاح الدين عند الشعراء المعاصرين قد اتسمت بسمتين:

الأولى: الانتقائية بالتركيز على الملامح العامة التي هدف الخطاب الشعري إلى إبرازها، وتفتيق دلالاتها؛ كونها أقرب إلى واقع الناس، ومشكلاتهم، وظروفهم السياسية، والحضارية، وكونها كذلك الأقدر على الإفصاح عن هموم الشعراء، وأحلامهم، والتعبير عن

---

(١) الوراكلي، د.حسن: « من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث»، علامات (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي في جدة، ج٣٩، مج١٠، ذو الحجة ١٤٢١هـ)، ص ١٩١.

(٢) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٢٥٢.

(٣) انظر: عباس، د. إحسان: « اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، ص ١٦٠.

رؤيتهم المتفائلة للانتقال من واقع الهزيمة والإحباط الذي تعيشه الذات العربية إلى واقع أكثر إشراقاً، وأملاً [1]، ومن ثَم فإن هذه الملامح هي الأطوع في يد الشاعر ليصنع رمزيتها الدقيقة داخل بنية السياق؛ فـ (المرآة أداة في يد الشاعر يضعها من التاريخ وشخصياته من الزاوية، أو الجانب التي يود أن يعكسها) [2]، وهي – أي هذه الملامح العامة – الأقدر على الدفاع ا، وتحفيز الأمة، واستنهاضها دون الملامح الخاصة التي يكون التعبير عنهاغالباً: أقرب إلى الحكي، والرواية والتاريخ [3].

والسمة الأخرى: هي سمة الفاعلية مع الواقع، والتأثير فيه؛ فالمرآة تعكس ملامح ماضيه لشخصية صلاح الدين، لا تنفصل عن الواقع إذا ما جاءت استجابة له، ورغبة في تغييره؛ فالدلالة الرمزية التي عكستها هذه الملامح – وإن كانت في الظاهر تراثية - لكنها غدت واقعية معاصرة حين عبرت عن هموم الشاعر وواقعه، وقضاياه؛ تصوراً منه أن هذه القيم والدلالات التي يفجرها في النص بما لها من أبعاد إيحائية تحمل أسباب بقائها، وتتجاوز حدود زما ا إلى عصرنا الحاضر[4].

وقد تشكلت صورة الشخصية الصلاحية الرمزية، والحدث حطين في مرايا الماضي عبر ملامح جزئية تضافرت جمعيها في تقديم الشخصية والحدث في صور ما النموذجية، أو المثالية كما تراءت في الخطاب الشعري؛ وقد تداخلت هذه الملامح في الغالب فيما بينها بشكل واسع؛ وبالتالي تغدو محاولة الفصل فيما بينها محاولة عسيرة، وتحكمية يفرضها البحث على أجزاء الخطاب الشعري، وأبرز هذه الملامح:

الجهاد وا اهد:

إذ يحتل الجهاد بمفهومه الشرعي مكانة عظيمة في الإسلام؛ فهو ذروة سنامه الذي شرعه الله ليكون وسيلة من وسائل نشر الدعوة، وتحقيق العبودية لله رب العالمين، ودفع

---

(١) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ٢٠٣.

(٢) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر الحديث»، ج٢، ص ٨٤٩.

(٣)انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث »،ص٢٠٣

(٤) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « كتابه السابق»، ج١، ص ٥٨٢.

الظلم عن المسلمين، والذود عن حمى الإسلام ومقدساته[1]؛ وهو ذا المفهوم العظيم، وهذه الغايات السامية عميق في التصور الإسلامي ذكره الله تعالى في القرآن الكريم في مواضع كثيرة ومنها قوله تعالى: ﴿ أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَـٰتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُواْ ۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ ﴿٣٩﴾ ٱلَّذِينَ أُخْرِجُواْ مِن دِيَـٰرِهِم بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّآ أَن يَقُولُواْ رَبُّنَا ٱللَّهُ ۗ وَلَوْلَا دَفْعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَٰمِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَٰتٌ وَمَسَـٰجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا ٱسْمُ ٱللَّهِ كَثِيرًا ۗ وَلَيَنصُرَنَّ ٱللَّهُ مَن يَنصُرُهُۥٓ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَقَوِىٌّ عَزِيزٌ ﴾ [2].

وقوله تعالى: ﴿ ٱنفِرُواْ خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَـٰهِدُواْ بِأَمْوَٰلِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ۚ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ [3]. وأشارت إليه السنة النبوية الشريفة في نصوص متكاثرة، وقد ارتبط الجهاد بالخطاب الشعري العربي عبر العصور الإسلامية المختلفة منذ عهد النبي ﷺ إلى يومنا هذا[4]؛ وكان مخزوناً ذهنياً وروحياً استثمره الشعر العربي المعاصر في ربطه بشخصية صلاح الدين؛ لارتباط هذه الشخصية بشكل عميق بقضية فلسطين، والصراع مع اليهود، واحتلال المسجد الأقصى بعد أن سقط المشروع القومي الناصري – في الستينات- بكل أحلامه الجماهيرية العراض التي كان يعد ا المواطن العربي؛ مما دفع الشعراء لتبني فكرة الجهاد والكفاح المسلح لاستعادة الأراضي العربية المحتلة بشكل أكثر إلحاحاً.

وأن بذل الدماء هو مفتاح أبواب فلسطين[5]، وقد أكد د. مراد مبروك أن مفردة (الدم) –التي تعد مفردة دلالية مرتبطة بالجهاد والنضال المسلح– قد تطورت عند الشعراء العرب بعد نكسة (٦٧م/١٣٨٧هـ)، وأصبحت لازمة جوهرية للقصيدة العربية، مشيراً إلى

---

(١) انظر في مفهوم الجهاد، وغاياته تفصيلاً على سبيل المثال:
- الجعوان، محمد بن ناصر: « القتال في الإسلام أحكامه، وتشريعاته »، ط(١)، (١٤٠١هـ/١٩٨١م، بدون معلومات أخرى »، ص ١١-٢٣.
- العلياني، د. علي بن نفيع: « أهداف الجهاد، وغايته»،ط (١)، (الرياض: دار الوطن للنشر، والتوزيع، ١٤١١هـ)، ص ٢٢.

(٢) الحج: آية:٣٩، ٤٠.

(٣) التوبة آية: ٤١.

(٤)انظر في هذا: المحيش، د. نبيل: « شعر الجهاد في العصر الحديث»،ط (١) ، (١٤٠١ هـ /١٩٩٧م)، ص ١٥-٢٠، والعمري، حسن بن غارم: « الجهاد في الشعر السعودي»، ص ١٠-٢٤.

(٥) انظر: فوزي، د.منير « صورة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ١٤٣-١٤٤.

أن السبب في هذا يعود إلى ما أصاب الشعراء من إحباط، وضياع للدم العربي؛ رغبة منهم في الثأر، والتضحية، والفداء من أجل تحرير الأرض[1].

فقد كانت قضية فلسطين، وحركات المقاومةعلى ترا ا من أبرز البواعث التي دفعت إلى الإلحاح على فكرة الجهاد، والدعوة إليها، والتشبث ا، والمناداة لإحيائها، واستدعاء الشخصيات الإسلامية في واقع فلسطين على امتداد تاريخها، وعلى رأسها: صلاح الدين الأيوبي؛ الذي أخذ الشعراء المعاصرون – على اختلاف توجها م -يستدعون هذا الملمح البارز في شخصيته؛ فهو القائد البطل الذي حرر المسجد الأقصى، وطرد الصليبيين، وحقق أعظم نصر مؤزرٍ أعاد للأمة الإسلامية عز ا في معركة حطين؛ الأمر الذي جعل من صلاح الدين بالنسبة للأمة الإسلامية، ولفلسطين – على وجه التحديد – شخصية رمزية جهادية، وغدا انتصار حطين رمزاً للجهاد المبارك، والكفاح المسلح الذي يعيد الحق الضائع، ويسترد الوطن السليب.

إن مفهوم الجهاد عميقٌ في التصور الإسلامي، ومكانة ا اهد، وملامحه أكثر عمقاً، وأبعد مدىً، وأصالة (إلاّ أن البعض انصرف عن هذا التصور تحت تأثير الحماسة القومية، والإقليمية) [2]، والتوجه الثوري؛ فحمل صفات ا اهد في شخصية صلاح الدين صفات أخرى تتجاوز مفهوم الجهاد في التصور الإسلامي إلى مفاهيم أخرى مثل: (الثورة/ والكفاح/والنضال القومي/ والعمل الثوري..)؛ طبقاً لتوجهات الشعراء وإيديولوجيا م؛ خاصة عند أولئك الشعراء من ذوي التوجه القومي الثوري؛ ويكاد الشعراء يتفقون على رؤية المواجهة المسلحة الحل الوحيد ضد المحتل الصهيوني بعد أن سقطت الشعارات المزيفة، مطالبين بالتحول من لغة الكلام إلى لغة الفعل، وهذه المواجهة المسلحة أخذت طابع الجهاد، وملامح ا اهد عند البعض من الشعراء؛ لا سيما أصحاب التوجهات الإسلامية، وأخذت طابع الثورة، والنضال، والكفاح عند البعض الآخر من أصحاب التوجهات الثورية، ووجد الجميع ضالته في الشخصية الصلاحية فأسقطوا عليها هذه الصفات من غير زاوية، وكانت ملامح الثائر والمناضل.. -التي تبناها بعضهم- كانت أقل بكثير مقارنة بصفات ا اهد التي

---

(١) انظر: « الدم وثنائية الدلالة»، ص ١٧١-١٧٢.

(٢) الهويمل، د. حسن بن فهد: « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر »،ص ٢٢٧.

كانت غالبة في المعالجات الشعرية؛ لذلك استحقت أن تكون هي الملمح البارز في شخصية صلاح الدين، وا سدة لبعدها الرمزي في هذا الجانب. والنصوص الشعرية التي تدل على هذا الملمح كثيرة، ومتعددة، وممتدة –زمنياً– على امتداد فترة البحث، والوقوف عليها جميعها أمر متعسرٌ على الباحث؛ لذلك سيكتفى بالإشارة إلى ما يبرز هذا الملمح، ويجسد أبعاده العميقة من خلال مرايا الماضي التي رفعها الشعراء لجلائه، والتعبير عنه؛ فالشاعر (سليم سعيد: فلسطين:١٣٦٠هـ/١٩٤١م-....) في قصيدته (آه صلاح الدين) يبرز صورة صلاح الدين ا اهد الذي ترنو إليه كل النفوس المتشوقة للجهاد على أرض فلسطين، ولخيوله المظفرة، ولدروعه السابغات باليقين، ليعود إلى فلسطين من جديد بطلاً مجاهداً، منقذاً في استحضار شعري لصورته الجهادية المشرقة عكستها مرآة الشاعر التي رفعها تجاه الشخصية فأبرزت هذا الملمح الوضيء فيها حيث قال:

والناس تغدو هذه الأيام

ترتاد النجاةَ من الحتوف

من هجمة المستعمرين

الناشرين الرعب، والتشريد، والذُل المَخوف

ترنو لحمحمة الخُيول

لصليل هاتيك السيوف

فَأخرج صلاح الدين

من حطين،

من غَورِ السنِين[1].

وهذه الإشارة بصورة ا اهد في شخصية صلاح الدين، التي سيطرت على الشاعر فألح على المطالبة ا جعلته يمعن في رسم صورة هذا (ا اهد)، وصفاته الحربية، ومقوماته الجهادية التي استطاع ا أن يحقق الانتصارات؛ والتي تمثلت في الرؤية الشعرية في: (اليقين/ وصيحة الحق/ والدروع السابغات)، التي رآها الشاعر- حين تحضر في يد صلاح الدين ا اهد- هي المنقذة لفلسطين، المعيدة لعز ا المفقودة إذ يقول:

---

(١) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، (قطر: مطابع الدوحة الحديثة، ١٤٠٣هـ)، ص ٤١-٤٢.

أخرج علينا بالدروع السابغات

وباليقين

وبصيحة الحق المجلجل بالصدى في العالمين

«الله أكبر»

يا فلسطين التي شهدت خطاك

في القدس

تعلي المنبر المصنوع من خشب الصمود

ومن نداك

وتعيد للأقصى الحياة(1)

وعندما رفع الشاعر مرآة صلاح الدين التراثية التي أبرزت شخصيته ا اهدة رفع مقابلها صورة للواقع المعاصر في انخذاله السياسي، وتقاعسه، وتفريطه في فلسطين، وهذا التقابل أبرز رمزية الشخصية الصلاحية في مقوما ا الجهادية بشكل أكثر بروزاً، وإلحاحاً في طلب الإنقاذ والنجدة؛ لذلك تجده يقول مخاطباً صلاح الدين:

عكا، وغزةُ

عسقلان

وكُل موقعة

شهدت..

تقُولُ آه

وتصيح في ذُل الإسار

يا منقذي

هجم التتار(2)

---

(1) المصدر نفسه: ص ٤٢.

(2) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

* لم أقف له على تاريخ ميلاد.

فهو يستعين في تشكيل مقومات الشخصية الصلاحية الجهادية بعدد من الرموز الجزئية المتضافرة التي أسهمت مجتمعة في إضاءة هذا التشكيل (كحمحمة الخيول/ وصليل السيوف/ والدروع السابغات..)؛ وهي رموز تستحضر صورة الجهاد، وتعبر عنه، وقد حاول الشاعر ربطها بالحالة الشعورية التي يعانيها؛ محولاً الحقيقة التاريخية إلى حقيقة معيشة في الوقت الراهن [1]، موظفاً إياها باقتدار في إضاءة الجانب الجهادي الذي يرغب حضوره في شخصية صلاح الدين بشكل ساطع في مرآته الشعرية.

وتأخذ مقومات ا اهد في الشخصية الصلاحية الرمز بعداً أوسع، وأعمق، وأكثر امتداداً في المساحة الشعرية عند الشاعر (فيصل سليم التلاوي: الأردن*) في قصيدته: (يا أرجاً من وهج صلاح الدين)؛ فقد رفع مرآة كبيرة عكس ا ما كان يأمله، ويلح عليه من صفات جهادية لا من خلال الحديث عن صلاح الدين بل من خلال الأدوات الجهادية التي وظفها صلاح الدين لصناعة النصر كـ (جيشه/ وسيفه/ وراياته/ وسهامه/ وفرسانه...)؛ وقد ارتفعت عن مدلولا ا اللفظية إلى مستويات رمزية شعت بمدلولات شعورية، ونفسية، وأصبحت في الرؤية الشعرية تمثلُ حلماً، وأملاً يتعلق به الشاعر، ويناجيه بلهفة، ويرجو عودته ليعيد العزة المفقودة إلى أرض فلسطين ومد ا ا لملة بالعار؛ حيث تجده يخاطب جيش صلاح الدين وسيفه قائلاً:

يا جيش صلاح الدين الظافر في حطين

يا سيف صلاح الدين القاهر للأعداءِ، ذَوي القُربى وصلبيين

هلا عرجت على غزة

واعرت أريحا واحدةً من راياتك

تستر عريًا يفْضح سوأتها

منديلاً مهترئاً تمسح عن وجنتها الخَجلى دمعتها [2]

---

(١) انظر: أبو طالب، عناية عبدالرحمن: « التشكيل التخيلي، والموسيقى في شعر المقالح»، ص ١٠١.

(٢) ديوانه: « أوراق مسافر »،ص ٦٠.

إن هذا الخطاب الملتاع لجيش صلاح الدين الظافر، وسيفه القاهر، وعودته المأمولة قد دفعت الشاعر إلى أن يخرج من حال الواقع إلى حالة الحُلُم التصوري الذي يتراءى فيه هذا الجيش قد عاد فعلاً براياته الخضراء في صورة مائجة بالحركة، مليئة بالحيوية:

يا للشرر المُتطاير تحت سنابك خيل صلاح الدين

يصعد، جبلاً، يهبطُ سهلاً، ويمم صوب البحر

تفْتح عكا عينيها، وتفيق على حلمٍ بِكْر

ترهف أذْنيها لسماع أذان الفجر

ينزاح الكابوس الجَاثمُ فَوق الصدر

يدفعه الجَيش الزاحف بالرايات الخُضر

عميقاً يهوي في قَاع البحر

غَيبه الموج، وعاد ليغسلَ قَدميها بمياه الطُهر[1]

إن جدلية الواقع والحلم تظل مشدودة إلى الرغبات العميقة في الذات الشاعرة التي ترنو إلى عودة جيش صلاح الدين بارتباطاته الرمزية الدالة على عودة الجهاد الذي يرجع الأرض والوطن؛ وهذا البحث اللاهف عن هذه الدوال الرامزة (الجيش/والسيف/ والخيل ..)، ومدلولا ا المرموزة المساوية للعزة والنصر، والحرية؛ (إنما هو بحثٌ عن الهوية عن طريق الجهاد؛ وبدونه فلا هوية، ولا موطن)[2]؛ هذه الهوية المتمثلة في الجهاد استحضرها الشاعر عبر هذا الألق الترميزي الذي أوحت به هذه الأدوات الجهادية، وجسدت بعده المأمول، كما أوحت صورة (حطين) في قوله: (فاخرج صلاح الدين من حطين) ذا البعد الجهادي فعكست معنى النصر، والعدل، والصمود، وطرد المعتدي، وغيرها من الدلالات الذي يدل تعددها على أن (الرمز لا يبلغ درجة اكتناه فكرة محددة)[3]، وقد رفد الشاعر هذه الأدوات الجهادية الرمزية برموز ثانوية أسهمت في تعميق دلالات هذه الأدوات في السياق الشعري مثل: استخدامه (للكابوس الجاثم فوق الصدر) رمزاً للصهيوني المحتل، و(العري الفاضح)

(١) المرجع نفسه: ص ٦١.

(٢) الزمر، د. أحمد قاسم: « ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن»، ص ٢٠٤.

(٣) العف، عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر »، ص ١٧٤.

رمزاً للمهانة والذل، و(ماء الطهر) رمزاً للإنقاذ؛ بوصف الماء مصدراً للحياة، وانبعاثها، ورمزاً في اللاوعي تحتشد فيه آمال الإنسان، ورغباته عارية لم تعرف قناعاً[١].

ويغدو البحث عن صهيل الخيل في حطين هاجساً ملحاً يملأ على الشاعر (أحمد محمد الصديق) نفسه في قصيدته: (الظل الضائع)، بوصف هذا الصهيل مشكلاً من مشكلات الشخصية الصلاحية ا اهدة في الخطاب الإبداعي، مما دفع الشاعر إلى التفتيش عنه في أرجاء وطنه (فلسطين)، ليغدو البحث عنه جزءاً من البحث عن الوطن السليب في قوله:

فَتشت عن أطلالِ مئْذَنة

عن سيفي القَديم

عن قيثارة الحُلم الجديد

فتشت عن قيم الحضارة.. والفتوح..

عن صهيل الخَيل في **ميدان حطين الجَديدة**[٢]

إن بحث الشاعر عن (الوطن) بكل ما يوحي به من أمنٍ، واستقرار، وهوية، وحياة في خضم هذه الرحلة المضنية المريرة المتشردة جعل (لصهيل الخيل في حطين الجديدة) بعداً حياً متجدداً في نفسه، ربطه بدلالات الجهاد، والنصر التي تعيد الوطن الفقيد إلى حاضرة الإسلام، كما تعيد الشاعر المغترب عن هذا الوطن بعد رحلته المريرة؛ إذ إن (الارتحال عن الوطن يؤكد اغتراباً مكانياً لا تنفتح معه إلاّ أسوار الوحشة، ولا يصبح العالم إلا ثقب أبرة)[٣]؛ ومن هنا يمكن إدراك البعد الذي يوحي به (صهيل الخيل) المعادل للجهاد والفتح حين يتوحد مع (حطين) في حس الشاعر؛ لأن هذا التوحد هو غاية الشاعر، ومبتغاه؛ كونه السبيل الذي به يرتجي العودة المأمولة: عودة الذات والوطن معاً؛ و ذا تتعانق دلالات الرمز في مغزاه الشعوري العام مع المغزى الشعوري الخاص؛ الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة، والتجربة هنا قد أفادت من هذا المغزى العام بقدر ما أضافت له[٤].

---

(١) انظر: راضي، د. عبدالكريم جعفر: « رماد الشعر»، ص ٢٥١.

(٢) ديوانه:«جراح وكلمات»،ط(١)، (الأردن،عمان:دار الضياء للنشر والتوزيع،١٤١٠هـ/١٩٩٠م) ص ١٠٦.

(٣) راضي، د. عبدالكريم جعفر « رماد الشعر»، ص ٩٥.

(٤) انظر: إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ١٨٣.

ويكاد يغدو التصوير الجهادي في الشخصية الصلاحية من خلال أدوات الجهاد التي ارتبطت ا ظاهرة لافتة في المتن الشعري المعاصر؛ فمن خلال الحديث عن هذه الأدوات وتمجيدها، والتلهف عليها، أو البحث عنها جسد الشعراء صورة صلاح الدين ا اهد، وغالباً ما ارتبط الحديث عنها بالبحث، والتفتيش عنها، أو الحُلُم ا؛ انطلاقاً من كون الحلم بدلالته على تغيير الواقع (يمنح الشاعر أملاً في المستقبل، وقدرة على تحمل عناء الوضع الراهن؛ فوسط الظلمة.. يتراءى الأمل أمام الذات في صورة الحلم) [1].

أما معركة حطين فإ ا تكاد تأخذ ذات البعد الجهادي في الرؤية الشعرية فقد نظر إليها الشعراء المعاصرون على أ ا رمز الجهاد الذي حقق النصر، وصنع العزة، وأ ا المعين الذي ترتد إليه كل بطولة معاصرة يتمثل فيها الكفاح، والنضال على أرض فلسطين؛ لذلك استحضروها بذات الشوق، واللهفة، والأمل، والحُلُم؛ إذ هي الرمز الجهادي المتجدد الذي يضيء العتمة وينفي عن النفوس الغثائية، والا زامية[2]؛ فتجد بعض الشعراء قد وظف هذه الدلالات الرامزة في (حطين)؛ لتأكيد العودة إلى الأرض العربية المغتصبة مرة أخرى، فحطين هي النبع المتدفق الذي يملأ على المرء نفسه يستذكرها فتدفعه إلى البذل، والتضحية، فهي رصيد جهادي غني تستحضره الذاكرة، فتندفع به إلى المواجهة؛ وهذا ما عبر عنه (كمال نشأت: مصري: ١٣٤٢هـ/١٩٢٣م -....) في قصيدته: (عائدون) التي أخذ فيها يمجد صوت النضال الذي سمعه ينبعث مرة أخرى؛ ليرى فيه الخطوة التي تنير الطريق، وتحطّم الأسوار، وتقطع الانتظار؛ هذا الصوت الذي أعاد حطين ثانية من مشارف القتال ليغدو صيحة الحراب التي تحط في التاريخ أحرف النار؛ إذ يقول:

سمعته

وصوته يؤرخ النضالْ

يعود من حطين

من مشارف القتالْ

يا صيحةً تجسدت حراب

---

(١) الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة»، ص ٤٧٠.

(٢) انظر: الهويمل، د. حسن بن فهد: « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص٢٢٠.

تنير من طَريقنا

تحط في تاريخنا

بأحرف من نار[(١)]**.**

فقد تجسدت حطين في الرؤية الشعرية –هنا– أملاً يتعلق به، ويحلم بعودته، تحاول به الذات الشاعرة ترميم الهزيمة النفسية التي تعيشها؛ لهذا نجد الخطاب الشعري حين استحضرها استحضر صورة: (الجهاد/ والنضال) متراثياً أمل حطين مرة أخرى؛ مما دفعه إلى مخاطبة الكفاح بهذه اللغة اللاهفة الممجده، والمعلية شأنه، مأصلَةً امتداده العميق في التاريخ الإسلامي، مستحثة له، مستعجلة عودته من جديد؛ وهذا ما فعله (محمود حسن إسماعيل: مصر: ١٣٢٨هـ--١٩١٠م– ١٣٩٨هـ/١٩٧٧م) الذي خاطب صوت المعركة خطاباً شفيفاً هامساً في قصيدته: (صوت المعركة) طالباً إليه أن يعود مرة أخرى بكل وهجه البطولي ليعيد صورة طارق بن زياد، ويوقظ فتح عمورية، محدداً مواصفات هذا الصوت المأمول في عزمته، وعنفوانه بأنْ يكون ناراً يعيد بقايا الضحايا، فيوغل كالريح، ويختضب بنغمة حطين، متشبثاً بكل كهف ليرد إباء السنين، ويغسل العار، ويوقظ النائمين حيث قال مخاطباً هذا الصوت:

ترنم، وجلْجِلْ

وبالنور أقْبِل

وهات الطُبولَ، وهات الخُيولَ

وهات البيارِق

وهات الصدى من مزامير طارق

وأيقظْ عمورية من كَراها

وذُق نارها، واسقني من لَظَاها

وخذْ نغمةً من سماوات حطين

واخضب نداءَك..

---

(١) «الأعمال الشعرية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص ٣١-٣٢.

وأوغلْ مع الريح في كُل أفْقٍ

حتى ترد إباءَ السنين

وشق الصدور،

واضرم بِها غَفْلةَ الواقفين[(١)]

ناظراً إلى هذا الصوت (المُختضب بنغمة حطين) على أنه صوت النصر، ولحن البطولة الذي يمحو اليأس، ويوقظ الكرامة، ويرد التراب المعقود:

...

لن يغسِل العار

إلا امتدادك في كُل شيءٍ

ولن يرجع الثأر

إلاّ انقضاضك في كُل حر

ولن يرجع الدار

الا افتحامك ذُل الخَليةْ

ومحوك لليأس في كُل روح غَبِيةْ[(٢)]

هذه الرؤية تكاد تتفق مع رؤية (كمال نشأت) السابقة إلى صوت النضال؛ وإن كان الشاعر هنا قد بدا أكثر براعة في التعبير عن رؤيته المتلهفة لصوت المعركة، وأكثر قدرة على الترميز الموحي، والتصوير الفني الذي كان من أبرز وسائله على تشكيل ملامح هذه الرؤية بكل شفافية وفرادة؛ حتى لكأننا نسمع صوت المعركة، وعمق وقعه على النفس من خلال (تعانق مجموعة من الأبعاد النفسية، والشعورية،والفكرية التي يتألف من امتزاجها، وتلاحمها نسيج الرؤية) [(٣)] في هذه الأبيات.

إن النماذج الشعرية التي أصلت البعد الجهادي في الشخصية الصلاحية، وفي معركة حطين كثيرة، ومتنوعة؛ وقد تتداخل – في بعض الأحيان – مع أبعاد أخرى داخل النص الواحد؛ لكن البعد الجهادي يظل أكثر بروزاً؛ وهذه النصوص في قوالبها الشكلية، وقدرا ا

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٥١-١٥٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ج٣، ص ١٥٥٣.

(٣) زايد، د. علي عشري: « قراءات في الشعر المعاصر»، ص ٢٨.

الفنية تجتمع في الإحساس بأهمية هذه الأبعاد الجهادية في شخصية صلاح الدين (الرمز)، وضرورة استحضارها، واستثمارها الواقعي؛ إذ شكل الموقف الجهادي مرتكزاً رئيساً في رمزية الشخصية الصلاحية ورمزية الحدث (حطين)؛ ولذلك كان التناول الشعري أكثر وفاءً في إبرازه، وإظهاره، والمطالبة به، والإلحاح عليه، وتفعيله مرة أخرى في الواقع المعاصر.

* * *

ويأتي **الملمح الثا**ني من الملامح التي شكلت شخصية صلاح الدين في الخطاب الشعري المعاصر متمثلاً في مفردتي**البطل، والبطولة**؛ ومفهوم البطولة في المعنى اللغوي يدور حول الشجاعة المتصلة بالقوة الجسدية، فالبطل هو: الشجاع.. وقيل إنما سمي بطلاً لأنه يبطل العظائم بسيفه، أو لأن الأشداء يبطُلُون عنده، أو هو الذي تبطل عنده دماء الأقران فلا يدرك عنده ثأر[(١)]، وقد نظرت دوائر المعارف إلى مفهوم البطولة بشكل أكثر توسعاً في بعده الدلالي؛ ربطت فيه بين الجانب الخُلقي السلوكي وجانب الشجاعة، والقوة الجسدية[(٢)]، فَعرفَت بعضها البطل بأنه: (الرجل المعروف بشجاعته ونبله، وروعته؛ وهو الرجل المنظور إليه مثالاً، أو نموذجاً)[(٣)]؛ وإن كان قد غلب على البعض منها النظر إلى البطولة من جانب أسطوري، أو خرافي وثني؛ ومهما يكن فإن النظرة للبطولة المتضمنة الجانب النفسي السلوكي، والجانب الجسدي تعطى تصوراً شاملاً لمعنى البطولة، ولدلالا ا من مجرد الوقوف ا عند جانب القوة الجسدية فحسب؛ (وقد أدرك العرب منذ القدم هذا المعنى الشمولي للبطولة فلم يقفوا ا عند الجانب الحربي فقط)[(٤)]؛ بقدر ما (اتسعوا بمعناها حتى شملت

---

(١) انظر في معاني البطولة ابن منظور: «لسان العرب»، ط(٣)، (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، ج١١، ص ٥٦-٥٣، مادة بطل.

(٢) انظر في هذه التعاريف تفصيلاً: العفيفي، د.محمد أبو الفتوح: « البطولة بين الشعر الغنائي، والسيرة الشعبية: عنترة بن شداد نموذجاً»، ط (١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص ٢-٤.

(٣) المرجع نفسه: نقلاً عن معجم وبستر.

(٤) الحازمي، حسن بن حجاب: « البطل في الرواية السـعودية»، ط (١) (جـازان:منشـورات نـادي جـازان الأدبي،١٤٢١هـ/٢٠٠٠م) ص ٣٩.

البطولة النفسية، وهي بطولة أدت إلى كثير من الشمائل الرفيعة) [1] التي مارسوها في حيا م واقعاً معاشاً تغنوا ا غناءً غلب على أدبيا م الشعرية؛ وهذا التعانق بين البطولة الحربية، والبطولة النفسية دفع ا إلى السعي في تحقيق طائفة من المناقب كانوا يتصايحون ا صياحاً عالياً، ويتخلل هذا الصياح هتافهم الذي لا ينقطع بالبسالة، والشجاعة، ومنازلة الأقران[2].

وعندما وقف الشعراء المعاصرون عند مكونات البطولة في شخصية صلاح الدين لم يغفلوا الجانب الشمائلي السلوكي في حياته كنبله، ورحمته؛ وعفوه عن أعدائه، بوصفها مكونات بطولية نفسية، لكنهم لم ينشغلوا ذا الجانب كثيراً قدر انشغالهم بجانب البطولة العسكرية، والحربية في شخصيته التي توقفوا عندها كثيراً مجلين أبعادها، مبرزين ملامحها - في مرايا متعددة – عكست كل واحدة منها زاوية من زواياها المختلفة من مثل: شجاعته، وتحديه الموت، وعدم رهبته العدو، ورده المعتدين، ومقارعته الصليبيين، وفتحه بيت المقدس، وحمايته حمى الدين..؛ وهذا الجانب البطولي في شخصية صلاح الدين هو الجانب الذي مثلَ أهمية قصوى عند الشاعر المعاصر؛ علّه يحل له بعضاً من أزمات واقعه المعاصر، كما أنه الجانب المفقود عنده، الذي ينشد تحققه؛ ففي لغة الحرب يستطيع الشاعر أن يعبر عن إحباطات الأمة،وانتكاسا ا واغتيال انتصارا ا؛ فتغدو هذه الصفات الحربية المُشكلة للبطل الصلاحي في الخطاب الشعري صفات تحمل إشارات رمزية مشعة إلى وجدان المتلقي، وذاكرته؛ يسهم ا هذا الخطاب في صناعة النموذج الصلاحي المنتظر، والذي تعلق عليه الآمال في حل إشكاليات الواقع؛ إذ عادة ما (يتعلق الشعب في بعض الأحيان بشخصيات تاريخية دون غيرها، ويبدأ بتضخيم دورها البطولي، والمزج بين صور ا الموضوعيةكما جاء ا التاريخ، وبين صورة أخرى تمثل طموح الشعب، ورغبته في أن تعكس هذه الشخصية آماله، ويحدث هذا عندما يعيش الشعب معاناة خاصة) [3]؛ وكأن الرؤية الشعرية المعاصرة رأت أن أبرز ما يميز صلاح الدين البطل، ويحقق له الفرادة: البطولة الحربية العسكرية بما تحويه من سمات، وشجاعة، وحفاظ على مقدسات الإسلام، ودحرٍ للأعداء والمحتلين؛ وهذا

---

(١) ضيف، د. شوقي: « البطولة في الشعر العربي »، (مصر: دار المعارف، سلسلة إصدارات أقرأ، بدون تاريخ)، ص ١٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٦.

(٣) حمادي، صبري مسلم: « أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة »، ص ١٢٩.

ما يحتاجه الواقع المعاصر في صراعه مع العدو المحتل؛ فبه تتميز البطولة الحقة أمام حاضر يكاد يغرق في بطولات وهمية[1]، أما البطولة النفسية: بطولة القيم والمناقب؛ فلم يكن حضورها واسعاً في الخطاب الشعري فقد كانت الرؤية الشعرية – على ما يبدو- ترى أن هناك من الشخصيات الإسلامية من تمثلت فيها هذه البطولة بشكل أكثر وضوحاً من صلاح الدين؛ في الوقت الذي تكاد تكون فيه البطولة الحربية التحريرية لبيت المقدس، وطرد المحتلين منه تنحصر في الشخصية الصلاحية؛ لذلك حرص الخطاب الشعري على التوقف عندها ذه الصورة اللافتة.

أما حطين فقد تمثلت في الرؤية الشعرية رمزاً من رموز البطولة التي صنعها صلاح الدين، وتجسدت فيها صور التضحية، والفداء وعنوان الحماية، والذود عن المقدسات؛ فغدت في حس الشاعر المعاصر: الأمل الذي يناجيه، ويشكو إليه واقعه، ويقابل به حالة الهوان والا نزامية، والبطولات المزيفة في واقعه، وقد تجاوزت دلالة البطولة في (حطين الحدث) إلى بطولة (حطين المكان) فأصبح للمكان إيحاؤه البطولي، ودلالته الرامزة على هذه المعاني، وقد جاء استمداد البطولة فيه من قيمة الحدث الذي امتزج بالمكان امتزاجاً متداخلاً، وغدا لهما من الدلالات الرمزية العميقة المرتبطة بالجهاد، والنصر، والفعل، والإنجاز في الوجدان الجمعي للأمة الشيء الكثير؛ (فالمكان بوصفه مسرحاً للحدث يجسد الحالة، وينقل للقارئ المناخ الشعوري المرتبط به؛ فالإشارة إلى المكان لها وظيفتها الحيوية التي تفتح باب الدلالة؛ فهي ليست وصفاً حيادياً، ولكنها مناصرة وتذكر، واستدعاء لتواريخ، وأطياف قديمة تشحن المكان بدلالات، ومعاني لا حصر لها، وترتبط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر، والانفعالات) [2]، ويظهر هذا التوظيف الفني الرامز للبطل والبطولة في شخصية صلاح الدين وحطين في نماذج كثيرة منها قصيدة: (سعد البواردي: السعودية ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م-....): (عبلة لا تعشق عنتر) التي أقامها على بنية رمزية تكاد تستغرق القصيدة من أولها إلى آخرها فيما يمكن أن يطلق عليه: الرمز الكلي الذي (تصبح فيه كل

---

(١) انظر: الطعمة، د. صالح جواد «صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٧٢.

(٢) هلال، عبدالناصر عبدالحميد: «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ١٥٢.

جملة، أو صورة، أو كلمة في القصيدة عنصراً بنيوياً في صورة رمزية عامة)[1]؛ فَرمز بـ (عبلة) للأمة الإسلامية، و(عنتر) للفارس العربي البطل في الذاكرة العربية مستدعياً لهما بصورة عكسية؛ فلم يعد (عنتر) في النص هو بطل الماضي الذي عشقته عبلة، ورأت فيه النجدة، والحماية، الذي به أينع الحقل وازدهر، وكان سفرها صفحة مشرقة من العز والبطولة؛ بل أضحى (عنتر الحاضر) صورة للضعف، والانكسار، والتفريط في الأرض، والعرض، وفي هذه الصورة الرمزية استدعى الشاعر: صلاح الدين رمز البطولة في حطين الذي حقق للأمة النصر والعزة على صفحة مرآة رفعها لإبراز ما في (عبلة/ الأمة الإسلامية) وتاريخها المشرق ليواجه ا صورة فارسهاالمزيف (عنتر الحاضر)؛ لتشكل الشخصية الصلاحية بدلالتها الرامزة للبطولة بنية جزئية في تضاعيف النص، تسهم في بلورة ملامح الصورة بشكل أكثر وضوحاً وأداءً؛ إذ بدأ الشاعر بتصوير جفاف الواقع وجدبه، وتصوير عبلة وهي تبكي فارسها (عنتر الماضي) في لوحة تختـزل صورة الجدب والقحط في الواقع الراهن؛ (فالأمة التي كانت تنجب الأبطال أصبحت عقيمة حسب رؤية الشاعر)[2]:

وجف المَاءُ؛ فَجف البيدر

وبكَت عبلةُ فَارسها عنتر

لا تبحثُ عن حبة عشبٍ تظْهر

لا تبحثُ عن مزنة قَطْر تمطر

فَالقَحطُ.. القَحطُ لَديها أكْبر[3].

وبتوظيف أسلوب المقابلة الكاشف عن المفارقة الصارخة- التي تقيم علاقة التضاد والتنافر بين صورتين – أقام الشاعر هذه المقابلة بين صورة (عنتر/ الماضي) الذي تختزن له الذاكرة صفات العز والشرف، وبين (عنتر/ الحاضر) رمز الذل، والعبودية ليبرز ذه المفارقة جدلية الحالين، ويكشف تناقض الضدين:

---

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجـري في الشـعر الحديث »، ج٢، ص ٨٣٩.

(٢) الشهري، عدنان بن صالح بن مريف: « الرمز الإسلامي في الشعر السعودي المعاصر»، ص٩٤.

(٣) ديوانه: « قصائد تتوكأ على عكاز»، ص ٩٠.

فَي الماضي كانَ لها سفْر

صفْحةُ حاضرها لم تسفر

كانت «بدر»، كانت «أحد»

كانت «يرموك»، وكانت «خيبر»

وصلاح الدين..ألم يثْأر؟

كان جواد النصر العربي

قَد ألوى بِفَارسها الأسمر

يذْرع بالسيف بِساط الأرض

ليردي شانِئها الأبتر(١)

وقد أوحى الشاعر ـذا المكون البطولي في الشخصية/ والحدث وتلازمهما: (كانت حطين بفارسها)، إضافة إلى الصورة ا ـسدة للفعل والفاعلية في قوله: (ألم يثأر؟) وكذلك صفة الفروسية (بفارسها)؛ التي كانت الصفة المميزة في الرؤية الشعرية بكل إيحاءا ا المكتنـ ـزة معاني: الشجاعة/ والشهامة/ والنجدة/ والحماية، وهي معان تتوافق مع المعاني التي تختز ا ذاكرة المتلقي لصلاح الدين.

ومن خلال هاتين الصفتين(البطولة/ والفروسية) بإشعاعا ـما الممتدة أوحى الشاعر بملمح البطولة في الشخصية الصلاحية رمز الماضي؛ الذي تفتقده عبلة في حاضرها؛ والشاعر ـذا الجلاء الكاشف لبطولة صلاح الدين: فارس حطين يمعن في تعرية (عنتر الحاضر) بكل ملامحه المزيفة، والعاجزة عن تحقيق بطولة مشا ـة لبطولة صلاح الدين الماضي؛ وأنه بذلك كان يعبر عن شكواه المريرة من واقعه، وشخصياته العاجزة عن الفعل بكل ما تنطوي عليه هذه الشكوى من(رغبة الإنسان في الانفصال عن مجتمعه، والارتداد إلى مجتمع سابق، أو تمني مجتمع أفضل) (٢).

---

(١) المصدرنفسه: ص ٩١.

(٢) ـجات، د. عاطف: « الصعلكة في الشعر المصري الحديث»، ص ١٢٢.

وإذا كان البواردي قد وظف ملمح البطولة في شخصية صلاح وحطين في نقد الواقع، وتعريته فإن الشاعر: (محمد إبراهيم أبو سنة: مصر: ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م-....) قد جعله جزءاً من فعل المقاومة والمواجهة في قصيدته: (رؤيا شهيد)؛ التي انطلق فيها من رؤية ترى (أن الأمة العربية عريقة بالنضال، والبطولة رغم ما يحيق ا من مؤامرات، وما يحل ا من نكبات، ورغم كثرة المقصرين، والمتواكلين إلاّ أ ا تعج بالأبطال الذين يتحرقون لمقاتلة الأعداء) [1]، ويضحون من أجل هذه بدمائهم؛ حيث تصبح بطولة صلاح الدين منطلقاً للفعل الجهادي المقاوم، وواقعاً ماثلاً فيه تعاد صياغته، مرة أخرى في الواقع الراهن؛ وذلك حين تلتقط وسائل الشاعر التصويرية (رؤي شهيد) عشق أرضه السليبة، ونقش اسمها في أعماق قلبه، فاندفع يذود عنها، ويغسل عارها بالدم الموار، مستجيباً لنداءات الفقراء الشرفاء، متجافياً عن صيحات التخاذل، والإحباط، مؤقناً بأن لحظات الشهادة، والفداء هي علامات الشفاء، ولحظة الميلاد التي تشرق ا شمس الأرض السليبة، مصوراً حركة المشهد الاستشهادي المندفع من عمق الأرض، وتراثها، والمعتمد على بطولات تاريخها، محققاً الانتصار في لحظة من لحظات العشق، والتضحية، والامتزاج الوجداني بين الشهيد وأرضه:

وابتدأنا من حقُولِ الياسمين

من قُرى مصر البعيدة

من دمشقٍ

يا صلاح الدين

وانفَجرنا فوق «بارليف الحَصين»

ألف عامٍ فوق شطآن القَناة

ألف عامٍ في جِبال الشامِ نصحو، ونقَاتل

ألف عام في فلسطين نقَاتلْ

ألف عامٍ عرضةٌ للموت، أو للذبح فامت

---

(١) عطوات، محمد عبدالله: « الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩١٨م-١٩٦٨م)، ط(١)، (بيروت: دار الآفاق الجديدة ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ص ٣٨٦.

واغتسلنا بالدماء[1].

ففي هذا النص تآلفت شخصية صلاح الدين مع المكان دمشق في التعبير عن البطولة الصلاحية التي شكلت دافعاً محركاً للاستشهاد استمد منه الشهيد طاقته الفاعلة، وقد سبق الإلماح إلى هذا التداخل، والتلازم- في الخطاب الشعري – بين الشخصية، والحدث من جهة، والمكان من جهة أخرى؛ بوصف الشخصية التراثية تستدعي بعدها، وامتدادها المكاني، ومن ثم يصبح للمكان دلالته الرامزة في نفس المتلقي؛ والشاعر حين وظف –في نصه السابق– أسماء الأعلام (صلاح الدين)، والأماكن (دمشق/ القدس/ فلسطين/ باريليف..) لم يجعل منها (مجرد أسماء، وإشارات تحيل إلى مراجعها، وتقتصر على مدلولها الحرفي، ولكنها تتحول إلى أدوات للرؤية، والتعبير تتخلى عن وضعيتها، وتغدو رموزاً لها تداعيا ا، ودلالا ا العميقة والثرية) [2]، وهذا التوظيف الرامز الذي استثمر فيه الشاعر الشخصيات، والأمكنة مفيداً من غنائها إنما هو موقف يصدر عنه يتسلح فيه بفيض من المعرفة التاريخية محاولاً إسقاط هذه المعرفة على الواقع ليثري رؤيته له[3]؛ لهذا تجده يصدر في كثير من مفردات لغته عن (نا) الجماعة التي تعبر عن الضمير الجمعي لينتقل الخطاب في همومه، وغايته، وفاعليته من دائرة الفرد إلى دائرة الجماعة: (وابتدأنا/ وانفجرنا/ واغتسلنا)؛ وهذا أمر غير مستغرب إذا ما علم أن القضية التي ينطلق منها الشاعر هي قضية جمعية، وهي قضية فلسطين بمآسيها المتعددة، و(ليست هناك قضية أرغمت الإنسان العربي الحديث على أن يعيش فوق حافة التوتر، والتحفز، والإحساس بضرورة التوحد، لمواجهة التحدي مثل المأساة الفلسطينية.. عندئذ تصبح الجماعة هي الحقيقة، والفرد مجرد تمثيل، وربما مجازي لها) [4].

ويأتي استدعاء ملمح البطولة في الشخصية الصلاحية، أو الحدث حطين، واستثمار دلالتهما الرمزية في الرؤية الشعرية متجاوزاً غايات التحفيز، أو التحريض، أو التأكيد على الفعل إلى غايات أخرى تندرج كلها تحت إطار الدفاع بصلاح الدين، وبطولته أمام

---

(١) «الأعمال الشعرية»، ط (١)، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م)، ص ١٨١-١٨٢.

(٢) الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة»، ص ٦٠٣.

(٣) انظر: حافظ، د. صبري: « استشراف الشعر»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م)، ص٢٣٥.

(٤) فضل، د. صلاح: «شفْرات النص »، ط(٢)، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩م)، ص ٨٥.

تحديات الواقع، وانتكاساته المتعددة؛ من خلال تذكر هذه البطولة والتذكير بها، ورؤيتها أملاً يمكن أن يتكرر، ويعود، ويأتي استدعاؤها في هذا الجانب مرتبطاً – في الغالب – بالدفاع عن الأرض العربية، والتأكيد على انتمائها العربي الإسلامي[1]،وقد يأتي استدعاؤها للتهديد بها، ثقةً في عودها –مرة أخرى– لترد الأرض المسلوبة[2]، وقد توظّف رمزاً للصمود والتحدي[3]، وأحياناً تستدعى وسيلة لنقد الواقع العربي ومحاسبته حين لم يلتمس هذه البطولة، ولم يفعلها في راهنه[4]؛ ومهما يكن من غايات وظف الخطاب الشعري المعاصر بطولة صلاح الدين/ وحطين لها فإن هذه البطولة (الرمز) قد شكلت عند الشاعر المشرقي المعاصر قناعاً هدف من خلاله إلى التعبير عن حالة عربية معاصرة[5] استهدف – من خلال التعبير بها – التأكيد على هذا الملمح في شخصية صلاح الدين/ وحطين، واستحضار (النموذج البطل)؛ أو ما يمكن أن يطلق عليه البطل الافتراضي القادر على خلق واقع نقيض للواقع الراهن عبر استحضار الأنموذج البطولي التاريخي الذي مثله – باقتدار – صلاح الدين بكل امتيازات البطولة المشرقة تحقيقاً لأحلام الذات الشاعرة في تغيير واقعها التي تبني عليها رؤيتها، حين تسترفد التاريخ الإسلامي لتسهم به في تحقيق هذا الدفع المأمول للواقع والتحفيز له[6].

*　　*　　*

ويمثل المنتصر، والانتصار ملمحاً مشرقاً استدعاه الخطاب الشعري المعاصر في **شخصية صلاح الدين، و**في **معركة حطين**، وشكل من خلاله جانباً هاماً من جوانب رمزية

---

(١) انظر: العظم، يوسف: قصيدته: « عندما زارنا البابا»، ديوانه: « رباعيات من فلسطين»، ص ١٩، وانظر: رشيد، كمال: قصيدته: « رايات وشامات» ديوانه: «القدس في العيون»، ص ٦١.

(٢) انظر فقي، محمد حسن: قصيدتيه:« الإسلام أولاً »،و« صحوة العملاق »،«الأعمال الكاملة»، ص٥٤،٣٤٤.

(٣) انظر: رشيد، محمد هاشم: قصيدته: «انطلقي »، «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٢٢٢.

(٤) انظر: العظم، يوسف: قصيدته: « ضلال وخبال» ديوانه: « في رحاب الأقصى» ص ٢٠٧، انظر: عبدالرحمن، أسامه: « كيف خنت الحب»، ديوانه: « دفاتر الشجن»، ص ٢٣٧.

(٥) انظر: الكركي، د. خالد: « الصائح المحكي،صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث»ط (١)،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٩م)، ص ١٦٠، ١٦٤.

(٦) انظر: كساب، د. جودت: « الخطاب الشعري العربي الحديث: المصادر والآليات»، ط(١)، (عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ٦٥-٦٨.

الشخصية، والحدث؛ والشعراء المعاصرون حين استدعوا هذا الملمح في الشخصية الصلاحية، وفي معركة حطين وحرصوا على إبرازه بوضوح – من خلال مرايا الماضي- إنمـا كـانوا مدفوعين بدوافع نفسية ارتبطت بالإلحاح على جانب النصر، والانتصار، والتعلـق مـا نفسياً، وذهنياً في خضم البحث عن نماذج قيادية معاصرة تعمل على تحقيقهما فعلياً، في واقع الأمة اليوم، ومثل هذا التعلق الملح على جانب النصر والانتصار يعد أسلوباً مـن أسـاليب التعويض النفسي الذي يلجأ إليه الخطاب الشعري في لحظات الا زام والتقهقر عامـداً إلى بعث كل الطاقات المدخرة في ذاكرته، وذاكرة أمته بالشكل الذي يعوضـه عـن الهـزائم العسكرية، والنفسية التي يعيشها الواقع[1]؛ بعد الهزيمة (التي منيت ا الأمة العربية في حزيران ١٩٦٧م حين فقدت كرامتها، وتحطمت آمالها في تجاوز المحنة التي كانت قد استحكمت في حيا ا منذ اغتصاب فلسطين عام ١٩٤٨م)[2]، وما تبع ذلك من هزائم كشفت عـورات الأمة، وأظهرت عجزها، وجعلت من النصر أملاً غائباً تتوخى تحقيقه، وتحلم به.

ومن هنا فقد وجد الخطاب الشعري المعاصر في صلاح الدين/ المنتصر الذي حقـق أروع الانتصارات في تاريخ الأمة الإسلامية، وظل في ذاكر ا الجمعيـة القائـد، المغـوار، المتمرس الذي خاض شتى المعارك مع الصليبيين، وانتصر عليهم، وأجلاهم عـن فلسـطين، وعن بيت المقدس على وجه الخصوص، وقد وجد فيه الخطاب الشعري وفي معركة حطـين رمزية النصر والانتصار الغائبين اللذين يستحضرهما؛ ليواجه ما اليأس والهوان الذي لحـق بالأمة إثر هزائمها المتتابعة[3]؛ مما يجعل لهذا الملمح الانتصاري في الشخصية والحدث بعـده النفسي، والموضوعي الذي يؤهله للاقتراب من التناول الموضوعي الذي يسـتدعيه الشـاعر المعاصر للتعبير عن أبعاد تجربته بكل ما فيها من إخفاق، وترد، وأملٍ، وإلحاحٍ في اسـتدعاء هذا الملمح الرامز؛ الذي يمثل الانتصار، والتفوق والغلبة ليواجه به عدواً قاهراً محتلاً لأرضـه العربية، كما يواجه به – من جانب آخر – إحباطات نفسية كثيرة في الذات العربية دفعت ا –في كثير من الأحيان– إلى اليأس، والانكسار؛ وهو ذا يمنح هذه الدلالات القدرة على تخطي الزمن بإعطائها نوعاً من المعاصرة؛ انطلاقًا من كون (الرمز الذي يجسـده اسـتدعاء

(١) انظر: إبراهيم، د. ريكان: « نقد الشعر في المنظور النفسي »، ط(١)، (بغداد: دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، ١٩٨٩م)، ص ١٣١.

(٢) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ٣٨٩.

(٣) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث »، ص ٢٤٤.

الشخصيات الإسلامية (هو) تفاعل مع حركة الواقع، واستكناه لمعالم المستقبل وارتباط حضاري، ووجداني بالجذور التراثية المكونة لهوية الأمة العربية والإسلامية.. وطموحاً إلى تجاوز مناطق الضعف، ومسببات الانحدار والهزيمة)[١].

والنظر في النصوص الشعرية – التي توافرت للبحث – والتي استدعت ملمح النصر والانتصارات في الشخصية الصلاحية، وفي معركة حطين وعبرت بها عن واقعها الراهن كشفت عن تردد هذه الكلمة ما يقرب من خمس وعشرين مرة تراوحت بين المصدر (نصر/ والنصر ثماني عشرة) واسم الفاعل (المنتصر/ المنتصرة/ ناصر/ خمس مرات) مرتبطة بالشخصية حيناً، وبالحدث حيناً آخر؛ ففي جانب الشخصية كشفت الرؤية الشعرية عن مساحات دلالية، وتعبيرية متعددة ربطت فيها بين الشخصية الصلاحية، وبين النصر وفق ناتج دلالي دار حول: (صناعة النصر/ وتحقيق النصر/ وأنموذج القائد المنتصر – القدوة، والمثال)، من خلال مفردات جاءت على النحو التالي:

- صلاح الدين الذي صنع النصر.
- صلاح الدين الذي شاد أركان النصر.
- صلاح الدين الذي واكبه النصر.
- صلاح الدين فارس النصر.
- صلاح الدين المنتصر الذي حمى القدس.
- صلاح الدين ناصر الأقصى.
- صلاح الدين المنتصر الذي رجف بالمعتدي، وبعث نصره حقول اللوز.
- صلاح الدين الذي كان برهاناً على النصر.
- صلاح الدين أنموذج النصر.
- النصر هو درب صلاح الدين.
- تمني الالتحاق بركاب صلاح الدين المنتصر.

(١) عبدالدايم، د. صابر«أبعاد توظيف الشخصية التراثية الإسلامية في الشعر المعاصر»، بيادر،عدد سابق،ص ٩

- جيوش صلاح الدين التي تدفقت بالنصر.
- جحافل صلاح الدين المنتصرة هي التي سامت العدو خسفاً.

وفي **جانب الارتباط بالحدث حطين دارت دلالة النصر حول:**

- حطين المنجز.
- حطين الرمز.
- حطين الأمل.

وفق مفردات شعرية شكلت هذه الأبعاد الثلاثة تمحورت حول ما يلي:

- حطين راية النصر التي أحضرها صلاح الدين.
- حطين عبير النصر.
- حطين معجم النصر الذي ألفناه – نحن المسلمين -.
- حطين نصر العرب الذي رد زيف الصليبيين.
- حطين نصر الوطن السليب.
- حطين رمز لكل نصر جديد.
- حطين ترتبط بكل نصر.
- حطين تبارك كل نصر محدث.
- حطين النصر الغائب.
- النصر المعشوق.
- رمز النصر المأمول.
- حطين رمز النصر الذي عقمت الأنساب أن تنجب مثله.

ومن خلال هذه المفردات التي قدمت ناتجاً دلالياً في النصوص الشعرية على النصـر والانتصار اكتسبت الشخصية الصلاحية، والحدث حطين ملمحهما الرمزي الانتصـاري؛

وغالباً ما مثّل الجهاد مرجعاً – في الرؤية الشعرية – لكل هذه المفردات الدالة على النصر والانتصار، وكثيراً ما تقاطعت هذه المفردات مع دلالات المحرر، والبطولة، والمجاهد؛ مما يدل على عمق الشعور بأهمية الجهاد عند الشاعر المعاصر، وأنه لا يمكن أن يتحقق نصر حاضر يعيد ذكرى صلاح الدين، وانتصاره في حطين إلا بالجهاد، وأحياناً جاءت دلالة النصر والانتصار مضمنة في مفردات أخرى أوحت بمعناها، وانطلقت من ذات المنطلق الجهادي التي انطلقت منه في مفرداتها الأصلية مثل (الفاتح/ والفارس/ وخافق المجد/ وأنفاس حطين...).

وقد اقترنت مفردة النصر، والانتصار في غير نصٍ شعري بالوسائل والأسباب التي حققت النصر (كالسيف/ والجيش/ والمعركة..)؛ انطلاقاً من كون النصر المنظور في الرؤية الشعرية هو نتيجة طبيعية لتفعيل هذه الأدوات تفعيلاً صحيحاً من قبل قائد بطلٍ كصلاح الدين، والشعراء الذين تناولوا في معالجاتهم إبراز هذا الملمح في الشخصية الصلاحية، والحدث حطين لم يغفلوا التباهي بهذا الملمح والتمترس به، والتعلق بأهدابه، وتذكره كلما لاحت بارقة نصر جديدة؛ فالشاعر (إبراهيم الدامغ: السعودية: ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م-..) وقف على ملمح المنتصر عند صلاح الدين بكل فخر، واعتزاز، ناظراً إليه على أنه صفحة مشرقة في التاريخ الإسلامي حين تلاشت ذُقْنا مرارة الانهزام، وضياع المقدسات إذ يقول في قصيدته: (سماء الشرق):

صلاح الدين حدثْ كيف كانت ... جيوشك في بشائرها تدق
كأن النصر منها فهي نصر ... تدفق منه للإسلام عتق
ونادى في سماءِ الشرق حتى ... زهت بالوحدة الكُبرى دمشق(١)

وإذا كان صلاح الدين قد مثل المنتصر الظافر فقد ظل لدى الشعراء رمز هذا الانتصار تستحضره الذاكرة الشعرية في أوقات الهزيمة كما تستحضره في أوقات الانتصار لتستعيد منجزه الانتصاري، وترى في كل نصر حاضرٍ صورة صلاح الدين، وألقه الباهر؛ فالشاعر (محمد التهامي: مصر ١٣٣٩هـ/١٩٢٠م -....) في قصيدته: (أنا مسلم) يعتزه أمجاد أمته، وفضائلها العظيمة، وما حققته من نصر مجيد في حرب رمضان فاندفعت نفسه مستدعية صلاح الدين، وقد انتشت بهذا النصر، وطفقت تباركه، وتقَبلُ هامات الرجال

(١) ديوانه: « شرارة الثأر »، ص ٩٢.

التي حققته، مؤكداً أن عزم صلاح الدين وانتصاره هو الذي دفع إلى تحقيق هذا النصر؛ فنحن أبناء صلاح الدين الوارثون مجده، مؤكداً في شيءٍ من التفاؤل أن الأمة قادرة على أن تنجب أبطالاً مثل صلاح الدين يصنعون نصرها؛ ويبدو أن تعطش الشاعر النفسي إلى النصر، وتشوقه إليه دفعه إلى هذا التعبير بهذه الصورة المتهيجة حيث قال:

هذا صلاح الدين تحت ترابه ... أسد على أرض المعارك يجثم
إنا نقضنا في العبور ترابه ... فإذا به تحت الثرى يتبسم
وعلى نِداء الحْربِ هز مهاده ... فإذا به في صمته يتكلم
لما علا وهج الكفاح، تحركت ... أعضاؤه، وجرى بيابسها الدم
ومضى يكبر في صفوف جنودنا ... ويضم هامات الرجال ويلثم
إنا بنوه الوارثون فديننا ... ألقٌ يضيءُ، وعزمةٌ تتقحم
قد كانَ يعرف أننا سنعيده ... حياً، وتحت لوائه نتقدم
فعلى ضفاف النيل نسر حائم ... وعلى الفرات الحُر منه الضيغم
عزماته فينا يدب دبيبها ... طوراً تضيء، وتارةً تتكتم[1]

إن احتشاد الشاعر وامتلاءه العاطفي بقدرة أمته على الفعل في الحاضر، دفعه إلى استدعاء شخصية صلاح الدين المنتصرة، وتوظيفها جذوة للماضي الدافق الذي يغذي انتصارات الحاضر بهذا الشكل المتحرك الحي الذي غدا فيه صلاح الدين (يتبسم/ ويهتز/ ويتحرك/، ويضم/ ويلثم/ ويعرف..)؛ مما يعني أن الصورة هنا قد بلغت من الحيوية، واليقظة درجة تحرك بها الماضي، وانبعث حياً منتقلاً من وضعه السكوني المختزن إلى صورته الفنية القادرة على الإثارة، والتعبير والإقناع[2]؛ ولعل هذا التشوق إلى النصر، والرغبة في تحققه كان وراء تكرار الشاعر استلهام ملمح صلاح الدين المنتصر الغالب لاعدائه الذي يملك سر

---

(١) « الأعمال الشعرية الكاملة»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م)، ج٢، ص ١٩.

(٢) انظر: أحمد، د. محمد فتوح: « واقع القصيدة العربية»، ص ١١٩.

النصر في أكثر من نصٍ شعري له أكدت عناوينها[1] هذا الهاجس الشعوري، والتطلع إليـه؛ بوصف العنوان في النص (يمثل البؤرة الدلالية لأي عملٍ إبداعي يندرج تحته)[2].

ومثل هذه الرؤية المتشوقة للنصر الذي يعيد صورة صلاح الدين، وانتصاراته العظيمة في حطين يصدر عنها الشاعر (أسامة عبدالرحمن) في قصيدته: (رسالة إلى مناضل أسـيوي) التي خاطب فيها – عبر مقاطعها الأربعة -المناضل الأسيوي، معجباً بقصة كفاحه، ونضاله في سبيل حماية وطنه؛ بوصفه أنموذجاً لكفاح شعبٍ حرٍ لم تقهر همته، ولم تلن عزيمته، معبراً عن عشقه النضال، والمقاومة التي تبنى ا الحرية، وتستعاد ا الأوطان، وتتجلى فيه صـورة النصر القادم من حروب الهند الصينية، والنصر القادم من ساحة حطين إذ يقول:

ألحانُ الثورة

في الشرقِ الأقْصى

كنشيد الثورة

في الشرقِ الأدنى

تشجيني

وصهيلُ الخيل

على وتر (رملي)[3]

يلْتحم.. على وترِ البركَان

بصوت التنينِ

والنصر القَادم

من حربِ الهند الصينية

والنصر القَادم..

من ساحة حطين[4]

---

(١) انظر قصيدتيه:«النصر المرتقب»،و« النصر كل النصر»،« الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص٣٥٧-، ٤٤٠.

(٢) أبو سمرة، د. عبدالهادي محمد: « ثلاثية الحجر والسجن والشهادة في ديوان: ا ـد يـنحنى أمـامكم للشـاعر عبدالناصر صالح»، مجلة فكر وإبداع، (القاهرة: رابطة الأدب الحديث، جزء ٢١، ٢٠٠٣م)، ص٢٦٦.

(٣) في الديوان (رمالي) ويبدو أن الصواب رملي ليستقيم الوزن.

(٤) ديوانه: « لاعاصم»، ط(١)، (الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع ١٩٨٨م)، ص١٤٦.

وهذا التشوق إلى النضال الذي يحرر الأوطان، ويواجه القُرصان الجاثم على أرض فلسطين الذي مزق غصن الزيتون، وأشجار التين، والتماس صورة له في سجل التاريخ الإنساني – هو سعيٌ من قبل الشاعر (لتعميق الصلة بالتجارب الإنسانية الحية، ومنابعها الأصلية ذات الهم الإنساني المشترك) [1]، والتأكيد على كثافة هذه التجارب في مواجهة الظلم، وقوى الشر؛ وهذا إن دل فإنما يدل على رؤية تؤمن بقدرة الإنسان المدافع عن حقه، والمناضل عن وطنه في تحقيق النصر؛ ولهذا أقام الشاعر هذا الربط بين نصر حطين، والنصر في حروب الهند الصينية؛ بوصف كل منهما أنموذجاً للمقاومة المشروعة التي يعقبها النصر المنشود؛ منطلقاً في هذا (من منظور إنساني أساسه الثورة على الظلم، والفساد) [2]؛ إلا أنّ هذا الربط بين (صهيل الخيل/ وصوت التنين، ونصر الحروب الصينية/ والنصر القادم من ساحة حطين) يبدو غير متجانس لاختلاف الدوافع والغايات التي أفرزت النصر في حطين والنصر في حروب الهند الصينية؛ فالنصر في حطين تحقق عبر الجهاد الذي قام على الإيمان بالله وحده، والثقة في موعوده، والاستجابة لأمره، والذي يستهدف – في أول الأمر وآخره- جعل كلمة الله هي العليا بعيداً عن النوازع القومية، والوطنية، والتشبث بالأرض، وجعل ذلك الغاية الأسمى، في الحين الذي كانت فيه حروب الهند الصينية مجالات نضالية انطلقت من ثورات وطنية، وإقليمية كان هدفها: تحرير الأرض؛ بوصف الأرض عندهم غاية في حد ذاتها؛ ولعل ثقل المأساة التي سيطرت على نفس الشاعر نتيجة لروزوح الأرض العربية تحت وطأة الاحتلال الصهيوني دفعه إلى البحث عن المخرج باستنهاض الهمم نحو النضال، والمقاومة المُحققة للحرية، وتلمس نماذج لذلك هنا، وهناك؛ ومثل هذه الحماسة والغضب، والرفض دفعت بعض الشعراء – كما أشار الدكتور حسن الهويمل –إلى تجاوز التصور الإسلامي للجهاد الشرعي في غاياته الإسلامية في بعض المعالجات الشعرية[3].

ومهما يكن من أمرٍ فإن الرؤية الشعرية المعاصرة قد أبرزت هذا الملمح الانتصاري في الشخصية الصلاحية، والحدث حطين، ورأت فيهما أنموذجاً للنصر الذي يعيد المقدسات

---

(١) شعث، أحمد جبر: « الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ط(١)، (فلسطين: مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ٢٠٢.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢١٢.

(٣) انظر: « النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر »، ص ٢٢٧.

المغتصبة، ويحرر الأرض المسلوبة، فتعشقت هذا النصر، وتشوقت إليه، وأجلـت الحـدث المنجز والشخصية الصلاحية الْمنجِزة إياه،وجعلت منهما رمزين انتصاريين عظيمين تلمح في كل شخصية قيادية معاصرة حققت للأمة نصراً صورة صلاح الدين المنتصر، وفي كل نصرٍ معاصر صورة حطين في مجدها، وألقها؛ من خلال دلالات ارتباطية اقترن فيها الجهاد مـع النصر، والنصر مع أدوات الجهاد؛ الأمر الذي أوحى بعمق الإلحاح على الجهاد الذي يحقق النصر، وعلى الأمل الحالم بذلك النصر المأمول الذي به تستعيد الأمة حقها، وتتجاوز محنتها المزمنة.

* * *

ويتجلى ملمح المنقذ والمحرر من الملامح الهامة التي ارتبطت بالشخصية الصلاحية، وحاول الخطاب الشعري المعاصر إبرازها، والتوقف عندها حين وجد في هذا الملمح كغيره من بقية الملامح بعداً نفسياً يستدعيه ليتعالق معه فيسقط عليه همومه، وآلامه، ويعبـر مـن خلاله عن رؤية متوجعة حيناً، وشاكية حيناً، وباكية حيناً آخر؛ منطلقاً في كل هـذا مـن احساس عميق بأن هذا الملمح هو الذي يحتاج إليه في زمن يعتريه الفساد، وتُحتل فيه الأرض العربية.

ومن خلال البحث عن المنقذ، والمحرر المأمول ارتحل الشاعر المعاصـر وجـدانياً إلى الماضي ملتمساً في ثناياه الشخصية النموذجية الممثلة له؛ خاصة أن تشرذم الأمـة، وضـياع أراضيها في فلسطين والجولان، وغيرهما، وافتقاد الأمل العربي المفعم بالانتصار أمور تضـغط على وجدانه –فوجد في الشخصية الصلاحية صورة المنقذ الحقيقي –غير المزيف – الـذي: يحقق استدعاؤه له أمل الانقاذ، فاندفع يستلهمه لتحقيق هذه الغاية، موظفاً (صلاح الـدين البطل الذي حقق للأمة الكثير من أمانيها، وأحلامها، وقادها من نصر إلى نصر، وسار ـا من ظفر إلى ظفر، وقبل هذا وذلك كان البطل الذي وحد جهودها وبلادها) (1)؛ مفيداً من غنى الشخصية الصلاحية، ورصيدها التاريخي في التعبير عن هذا الملمح؛ والشعراء المعاصرون حين لهجوا ـذا الملمح الصلاحي تطلبوا أبعاد الإنقاذ، والتحرير التي تجسدت بشكلها المثالي

---

(1) أبو الهيجاء، د. فؤاد حسن حسين: « شعر الجهاد الشامي في مواجهة الصليبيين »، ، ص ١٧٧.

في شخصية صلاح الدين؛ لذا تقف في ثنايا هذا الخطاب الشعري على الإعجاب بصـلاح الدين (المنقذ/ المحرر)؛ والسؤال عنه، والتأسف على أيامه؛ وخاصة حين يلامس الخطـاب الشعري قضية فلسطين، أو ضياع المسجد الأقصى؛ الأمر الذي يدفع للتعلـق بكـل أمـلٍ تتراءى فيه النفوس صورة المنقذ الجديد الذي يمكنه إعادة صـلاح الـدين، وبطولاتـه إلى الحاضر، وقد تجسد هذا الأمل في الأمة الإسلامية القادرة برصيدها التاريخي أن تبعث منقذاً جديداً مثل صلاح الدين[1]، وفي أطفال الحجارة حين تقمص هذا الطفل شخصية المنقذ بعد بعد غياب الأمة العربية عن المواجهة[2].

فالشاعر (داود معلا) في قصيدته: (في ذمة الله) أخذ يناجي فلسطين الـتي ضـاعت بسبب قيادات غرقت باللهث وراء الأطماع الذاتية، مصوراً معاناة فلسطين، ومرارة آلامها مستعيداً –في المقابل– صورة صلاح الدين منقذ القدس وحاميها، مفجراً من عمـق هـذا التذكر سؤالاً يظل مفتوحاً عمن يمكنه أن يستعيد هذا الدور مرة أخرى ؟ فيقول:

يا قُدس أين الذي يحمـي حمـاك؟	**ومن يسير بالُروح لا بـالراح والحَبـبِ؟**
أين الفداءُ؟ وهل من شـعبنا بطـلٌ؟	**ذَكرتني بصـلاح الـدين عـن كثـبِ**
لقْد أتاك صلاح الـدين مـن بلـد	**نـاءٍ يجـر سـرايا جيشـه اللجـبِ**
وراح يضرب أعناق الغـزاة ولـم	**يـثن العنـانَ إلى أنْ فـاز بالغلـبِ**
لكننـا في زمـان كُلـه بِـدع	**نسير من عجـبٍ فيـه إلى عجـبِ[3]**

---

(١) انظر على سبيل المثال: إسماعيل، محمود حسن: قصـيدته: «وجئـت أصـلي»، «الأعمـال الكاملـة»، ج٣، ص١٥٦٩-١٥٧٧.

وانظر: جرار، مأمون فريز: قصيدته: «مشاهد من عالم القهر» ديوانه: «مشاهد من عـالم القهـر»، ص٥-٩، والقرشي، حسن بن عبدالله: قصيدته: « شادي الجراح»، «ديوانه »، ج٢، ص ٦١٦-٦٣٠.

(٢) انظر على سبيل المثال: العامري، هلال: قصيدته: « سجى الطفل» ديوانه:« الألق الوافـد»، (القـاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)، ص ٣٠-٤١.

(٣) ديوانه: «في الطريق إلى القدس»، ص ٥٦.

فالشاعر –هنا– استدعى صورة صلاح الدين (المنقذ والمحرر) وحرص من خلال هذا الاستدعاء على إبراز المميزات والخصائص التي استحق ا هذه المكانة، وحقق ا هذا الدور وهي: الفداء: المستلزم بذل الروح بوصفه (الشرط الرئيسي لتحقيق النصر) [1].

والجهاد: الذي حرر القدس، وتصدى للمحتلين الغزاة؛ وهو ذا يحاول أن يشـكل مواصفات (المنقذ الأمل) الذي يتوخاه لإنقاذ فلسطين، وتحرير المسجد الأقصى من خـلال بعث النموذج الصلاحي الرمز ا سد هذا الملمح.

أما الشاعرة (نازك الملائكة: العراق: ١٣٤٢هـ/١٩٢٣م_....) فقد استدعت هذا الملمح الصلاحي من خلال تجربة ذات نزعة صوفية توحدت فيها مع معالم الطبيعة، وآفـاق الكون، ومعاني النفس حين وجدت فيها شاهداً على الذات العلية، ودليلاً على وجودهـا؛ لتعبر – وفق هذه الرؤية – عن الحب الإلهي الذي يعتبر حجر الزاوية في الرؤية الصـوفية، وعليه تأسست النظرة في المعرفة، والوجود[2] ، وهي– من خلال هذه الرحلة الوجدانية إلى الله– تحمل معها هموم حاضرها المتمثلة في (جراحات الفدائيين في فلسطين/ وطعم الموت في أيلول/ وهم القدس/ وذلة المسجد الأقصى)؛ والذي لا تجد له منقذاً يسمع نداءه؛ مما دفع ا إلى مناجاة الله والشكوى إليه قائلة:

مليكي طالت الرحلة، طالت وانقضت أحقاب

وبين عوالم مقفلة أبحرت، أسألُ، أسألُ الأبواب

حملت جِراحات الفدائيين

وطعم الموت في أيلول، طعم الطين

حملت معي هموم القُدس يا ملكي، وجرح جنين

---

(١) النوايسة، نايف عبدالله: « فلسطين في الشعر الأردني»، ط(١)، (عمان: دار مجدلاوي، ١٤٢٣هـ ـ/٢٠٠٢م)، ص٥١.

(٢) انظر: العوادي، عدنان حسن: « الشعر الصوفي»، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بدون تـاريخ)، ص١٧٨؛ والـحب الإلهي عند الصوفية الغالية: فلسفة تفضي إلى الفناء في الوجود اعتماداً على أن الله حالٌ في الموجودات – تعالى الله عن ذلك -، والنص الشعري – هنا – لا يعبر عن هذا البعد الغالي ذا المعنى؛ انظر في فلسفة الحب الإلهي تفصيلاً، وتوظيفه في الشعر الصوفي: منصور إبراهيم محمد: «الشعر، والتصوف: الأثر الصوفي في الشـعر العربي المعاصر»، ط(١)، (القاهرة: دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ص ٤٣-٧٠.

وليلاً شاهق الأسوار لا ينجاب

فأين الباب؟ أين الباب؟

وفرآني طُواه ضباب

وذلةُ مسجدي الأقْصى تقلبني على سكين

ولا معتصم أدعوه لا فينا صلاح الدين[1]

والمتأمل في هذه التجربة يقف على نوعين من المشاعر والأحاسيس لونت أجزاءها، وأغوارها البعيدة، وكانت وراء هذه الرحلة النفسية العميقة: رحلة الهجرة إلى الله – كما سمتها الشاعرة – في مشاعر وجدانية تجلت في تلك المعرفة الإلهية التي وجدت فيها الذات الإلهية متجلية في عوالم المخلوقات، والنفس، والروح حتى غدت هذه العوالم شواهد على وجوده، ودلائل حية على ربوبيته – سبحانه وتعالى -؛ وهذه المشاعر – ببعدها الصوفي- استهدفت الاتصال العلوي والتجرد النفسي، واللوذ بعالم السماء؛ و(من شأنها أن تصل الإنسان المحدود الطاقة بقوة الأزل، والأبد، وترشفه جنى هذا الاتصال قوةً، ويقيناً) [2]؛ فالشاعرة – كما يقول د. عبدالمنعم خفاجي: (بصوفيتها المؤمنة، وبفلسفتها الروحية لم ولن تجد شاطئاً للأمان والاطمئنان، والراحة النفسية إلا في ضراعتها لله، في ابتهالاتها العميقة لرب الحياة والوجود) [3]؛ ويبدو أن الشاعرة قد وجدت في الهجرة النفسية مهرباً من مثقلات الجسد، وهموم الروح وضغوط الواقع، فكانت بالنسبة لها سر السعادة الروحية عندما وضعت نفسها في كنف السماء تاركة كل همومها، وأحزانها وراءها ظهرياً [4]، ومع أن التجربة في القصيدة تقوم على هذا البعد الصوفي الروحي إلا أنها لا تصل إلى أنسنة المطلق، والانتقال إلى عوالم باطنية حلولية بقدر ما تنحو إلى اكتشاف جلال الخالق في جمال المخلوق[5]؛ الأمر الذي يرشح وصفها بأنها تجربة صوفية معتدلة.

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة » ج٢، ص ٢٨٥.

(٢) الهاشمي، د. محمد عادل: « أثر الإسلام في الشعر الحديث في سورية»، ص ١٣٩.

(٣) «نازك الملائكة، وقصيدتها بين يدي الله»، مجلة فكر، وإبداع، (القاهرة: رابطة الأدب الحديث، ج٢١، أكتوبر ٢٠٠٣)، ص ٢٠.

(٤) انظر: المقال نفسه: ص ١٨.

(٥) انظر: حسانين، د. سهير: « العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٤-٢٥.

أما النوع الآخر من المشاعر التي كانت وراء تجربة الشاعرة في معالجتها السـابقة فهي: مشاعر الواقع، وضغوطه، وآلامه؛ وهذه المشاعر شـكلت بعـداً نفسـياً لهجر ـا، وشكواها من واقعها، وقد استدعت صورة صلاح الدين المنقذ والمحرر من خلال هذا البعد؛ وهو استدعاء أوحى بمدى الحزن على غياب صلاح الدين في ظل هموم القدس، وذلة المسجد الأقصى، وسبي مقدرات الأمة؛ مما يثير انطباعاً بمدى الحاجة إلى هذه الشخصية الفذة في هذا الواقع طلباً للإنقاذ، والنجدة والغوث[1]، وقد استعانت الشاعرة بـبعض التقنيـات الـتي أسهمت ا في التعبير عن هذه المضامين جاء في مقدمتها الصورة التي ارتفعـت ـا مـن وجودها المادي لتصبح بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد: (ذهول جدي/ يقين الموت/ خيوط رؤى/ ذلة المسجد الأقصى) متضافرة مع الألفاظ الوجدانية الرقيقة التي اقتنصت ـا الجـو الروحي الحالم في تجربة الشاعرة الصوفية، والتي شكل فيها اختيـار الألفـاظ، وانتقائهـا والاعتماد على الصورة وسيلة هامة للتعبير عما يجري في النفس من أحوال؛ مما جعل مـن هذه الألفاظ، والصور متجاوزة معانيها الدلالية وغايا ا التوصيلية؛ لتحمل معاني روحيـة، ومشاعر كامنة تنتقل ا من حدود الرؤية المباشرة إلى آفاق تتلاشى فيها الحدود المنطقية بين الأشياء؛ ليزاح ا الغلاف المادي عن حقائق الموجودات[2]، إضـافة إلى تكثيـف الرمـز، والعناية بالموسيقى، وتعدد القوافي، والالتفات إلى الماضي بين الحين والحين؛ وإن كان البعض قد أعاد هذه الظواهر عند الشاعرة إلى منـزعها الأبولي الرومانسي الذي تأثرت به[3].

أما (توفيق زياد/ فلسطين ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م-...) فقد وجد في معركة حطـين رمز الإنقاذ، والعزيمة الذي يتشبث به في مواجهة محاولات الصهيونية طمس هويته، وإلغـاء الانتماء لأرضه، ووطنه؛ حيث جعل من حطين سلاحاً ماضياً للتصدي، والإصرار، وباعثـاً قوياً للعودة إلى وطنه، برغم مصارعة الشاعر الأهوال، والأمواج، والتشـرد إلا أنـه غـدا صابراً، صامداً لأنه استند إلى عروبته، وإلى رمز من رموزها: حطين[4]:

---

(١) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ١٥٤.

(٢) انظر: ابن الصغير، د. محمد: « بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي: أحمد التستاوتي نموذجاً»، ط(١)، (المغرب: مطبعة بني يزناسن، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، ص ٦٤١.

(٣) انظر: خفاجي، د. عبدالمنعم «نازك الملائكة، وقصيد ا: بين يدي الله» ص١٤-١٥.

(٤) انظر: أبو شاور، سعدي: « تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ١٧٨.

أعيش على حفيف الشوق

في **غَابات زيتوني**

وأغْمس ريشتي في **قَلْبِ قَلْبي**

في **شراييني**

وآكلُ حائطَ الفولاذ

أشرب ريح تشرين

وأدمي وجه مغتصِبي

بِشعرٍ كالسكاكين

وإن كسر الردى ظَهري

وضعت مكانه صوانةً

من صخرِ حطين[(١)]

إن حطين هنا تغدو الملاذ المنقذ الذي يلتجىء إليه الشاعر في وقت الأزمة يستمد منه المواطن الفلسطيني القوة، والرصيد النفسي، والطاقة على المواجهة، والعزيمة على عودة الأرض كلما اشتدت عليه موجات التشريد، والتغريب، والنفي عن الوطن، ولعل في تعبير الشاعر: (صوانةً من صخر حطين) ما يشعر بهذه القوة الصلبة التي تبعثها حطين في النفس بوصفها عاملاً من عوامل الثبات، وباعثاً من بواعث المواجهة، والتحدي إستناداً إلى البعد المعجمي لكلمة (الصوان): فهو ذلك النوع من الحجارة الصلب الذي يتطاير منه الشرر عند قدحه بالزناد[(٢)]؛ وإذا ما عرفنا (أن شعر توفيق زياد شعر تحريضي له دور في تحريك الشعب، وتنويره، ودفعه إلى الصمود) [(٣)] تجلى لنا البعد الإيماني الرامز الذي أوحت به (حطين) في

---

(١) قصيدته: «السكر المر»، «ديوانه»، (بيروت: دار العودة، ٢٠٠٠م)، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) انظر: أنيس، د. إبراهيم، وزملاؤه: «المعجم الوسيط»، مجمع اللغة العربية في القاهرة: (تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، والتوزيع»، ج٢، ص ٥٣٠.

(٣) دراج، د. فيصل: « توفيق زياد: شاعر الواقعية المقاتلة»، مجلة شؤون فلسطينية، (منظمة التحرير الفلسطينية: مركز الأبحاث، ع ٥٣/٥٤، يناير/ فبراير ١٩٧٦م)، ص ١٠٠.

النص؛ كو ا وسيلةً تحريضية فاعلة وظفها الشاعر لهذه الغاية؛ خاصة (إذا ربطنا الكلمـات شعر/ سكين/ حطين لمسنا مباشرة مكان الشاعر وحقل قضيته: قضية الشعب المناضل) [1].

و ذا يمكن القول (إن استعادة الماضي هنا تصبح استعادة موسعة منقحـة لا علـى استلاف الواقعة من سياقها الماضي فحسب، بل أداة فنية بلاغية تنطوي علـى مغيـب، أو محذوف هو المشبه به دائماً، أو المحال إليه) [2]؛ هذا المحال إليه هو الثبات، والعزيمة والإنقاذ، وروح المواجهة، والمقاومة التي أومضت ا حطين بكل حمولا ا التاريخية المحتشدة في أعماق الحدث، والتي من أجلها استدعاها الشاعر لتشكل بعداً عميقاً من امتزاج التاريخ بـالواقع، والماضي بالحاضر؛ وهذه الرؤية التي رأت في صلاح الدين وحطين صورة المنقذ والانقـاذ، وأسقطت هذا على الواقع تتضح بشكلٍ أكثر عند الحديث عن تشكيل شخصـية صـلاح الدين عبر بوابات الخطاب، والأمل بعودته مرة أخرى منقذاً، ومحرراً، وما يهم- هنا- هـو التوقف أمام ملمح (المنقذ المحرر) في الشخصية الصلاحية حين تطَرق الخطاب الشعري له في إطار مرآة الماضي؛ وإن كانت النصوص الشعرية التي تناولت هذا الملمح – إضافة إلى مـا سبق – كثيرة ومتعددة تقف عليها على سبيل المثال عند: مأمون فريز جرار[3]،ومعـروف رفيق[4]، وعبدالمحسن حليت مسلم[5]، وعلي النعمي[6] ويوسف عبداللطيف أبو سـعد[7]، وأسامة عبدالرحمن[8].

على أن الناظر يلحظ وجود بعض الملامح التي أشار إليها الخطاب الشـعري- وإن كانت ملامح عرضية لم تحظ بوفرة شعرية كبيرة –كما هي الملامح السابقة – كالعزيمـة،

---

(١) المقال نفسه، والصفحةنفسها.

(٢) الصكر، د.حاتم: « مرايا نرسيس»، ص ٢٢٣.

(٣) انظر: قصيدتيه: « مشاهد من عالم القهر»،و «سلام شعب مصر» ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص٥-٩، ص ٤٣-٤٦.

(٤) انظر قصيدته: « يا قدس.. يا أخت مكة»، ديوانه: « القدس قصيدتي »، ص ١٥-١٨.

(٥) انظر: قصيدته: « أمة العرب»، ديوانه: «مقاطع من الوجدان »، ص ٤٧-٥٧.

(٦) انظر: قصيدتيه: « من أمام بوابة البلاغ تبدأ الخطى»،و «جولة الحق لن تكون الأخيرة»،ديوانه: « الرحيـل إلى الأعماق » ص١٣-٢٤، ص٩٠-٩٤.

(٧) انظر: قصيدته: « صرخة الشهيد»، ديوانه:« تقاسيم على زوارق الأيام »، ص ٥٩-٦٦.

(٨) انظر قصيدته: « القدس حين تغيب عن موكب الهجرة»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٦٢-٦٧.

والإصرار، والطموح، وعدم مهابة الأعداء [1]، والبذل والتضحية[2]، والعزة، والكرامة[3].

ويبدو أن الشعراء رأوا أن هذه الملامح الجزئية أقرب إلى الصفات منها إلى الملامـح الرئيسة التي اقترنت بشخصية صلاح الدين، والتي عناهم التوقـف عنـدها، وإجلاؤهـا، والحرص على إبرازها؛ كو ا الملامح التي يحتاجها واقعهم الراهن بشكل أكثـر إلحاحـاً في مقابل هذه الصفات، أو الملامح الجزئية التي جاء تناولها سريعاً، ولم تحظ بتناول مسـتفيض كسابقا ا.

وجملة القول: إن الشعراء المعاصرين توقفوا عند شخصية صلاح الـدين ومعركـة حطين بوصفهما رمزين إسلاميين عظيمين من خلال مرآة كبيرة رفعوها لـتلقط الأبعـاد، والملامح البارزة التي وجدوها تشكلُ مواصفات هذه الرمزية، وترسم إطارها، وتجعل مـن الشخصية الصلاحية، ومن حطين رمزين في الوجدان الإسلامي كانا وما زالا يحتلان هـذه المكانة على امتداد التاريخ.

وأبرز هذه الملامح: ا اهد والجهاد/ والبطل والبطولة/ والنصر والانتصار/ والمنقـذ والإنقاذ؛ والتي غالباً ما كانت تتقاطع في الخطاب الشعري، ويستدعي بعضها بعضاً، وقـد نجح الشعراء الذين تناولوا هذا الجانب – في الغالب – في إجلاء هذه الملامح في الشخصـية والحدث، والتعبير عنها، والإعجاب ا، والإلحاح عليها، والربط بينها وبين الواقع المعاصـر من خلال الدفاع بشخصية صلاح الدين، وملامحه هذه أمام انتكاسات الواقع، واستحضار الشعور بضرورة وجود هذه الملامح، وتمثلها على مستوى الأمة؛ أملاً في الإنقاذ، والتجاوز الذي تحلم به الذات الشاعرة اليوم؛ وهذا الارتداد إلى الماضي المشرق في التاريخ الإسلامي، ومحاولة تفعيله في الحاضر – عند الشعراء المعاصرين – أمرٌ لا يستغرب فكل (أمة من الأمم عندما تتعرض إلى خطر ما يهدد كيا ا.. فإ ا لا تلبث أن ترتد إلى الصـورة المشـرقة في ماضيها، إلى جذورها القوية الأصلية؛ أي ترتد إلى تراثها لترتكز عليه لمواجهة هذا الخطـر؛

---

(١) انظر على سبيل المثال: رفيق، معروف: قصيدته: «الأقصى يستصرخكم»، ديوانه: «صـرخة مسـلم»، ص١٩، وانظر: عبدالرحمن، أسامة: قصيدته: «لو تقرأين صحائفي»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٨١.

(٢) انظر على سبيل المثال: الحميد، عبدالله سالم: قصيدته: « ثورة الحجارة »، ديوانه: « أمل جريح»، ص١٧.

(٣) انظر على سبيل المثال: الدسوقي، محمد سليم، قصيدته: « من أجل هذا الصوت» ديوانه: «صلوات على زهـرة الصبار »، ص ٥٧.

والعودة للتراث تمنح الأمة الإحساس بالأمل) [1]، والتغلب على الانتكاسات، والإحباطات، والهزائم النفسية،والعسكرية، والحضارية.

* * *

ومثلما توقف الخطاب الشعري المعاصر في رؤيته لصلاح الـدين، وحطـين عنـد الملامح البارزة التي عكستها مرايا الماضي في صور ما التاريخية المشرقة فقد توقف –كذلك – عند صورة صلاح الدين وحطين في رؤيتهما المعاصرة من خلال مرايا شعرية عكسـت حضور صلاح الدين، وحطين في الواقع العربي الراهن؛ بوصف (المرايا هي الصـورة الـتي تجسد رؤية الشاعر إلى العالم، أو تمثل انعكاسه في النص) [2]، كاشفة كيف تجسد صـلاح الدين وحطين في الواقع في صورة مناقضة، أو مخالفة عن حقيقتهما، وفاعليتهما في الماضـي ا يد، المشرق للأمة العربية والإسلامية؛ من خلال عملية استلهامية قامت علـى التحـوير، والتأويل؛ أو ما عرف بالاستيحاء العكسي، وهو: ذلك الاستيحاء الذي تمارس فيه الـذات الشاعرة على الشخصية التراثية المستدعاة شيئاً من التغيير في ملامحها، أو صفا ا، أو صور ا الثابتة من أجل التعبير عن رؤية شعرية للواقع الحياتي المعاصر[3] الـذي نعيشـه، وكيـف انعكست الشخصية التاريخية في هذا الواقع؛ هادفاً – من خلال هذه العملية التعبيرية إلى نقد الواقع السياسي، والاجتماعي، وبيان مغالطاته القائمة على الخداع،وتزييف الماضي المشرق، وتعريته للحاضر الذي شوه رموز الماضي، وزيفَها، وقصر في استلهامها الاستلهام الحقيقـي الفاعل محملاً - الواقع بكل سلبياته، وإخفاقاته- المسئولية في قصور الشخصية المعاصـرة المعادلة للشخصية التراثية، وتمثل دورها التمثل الحقيقي؛ ولعل د. علي عشري زايـد كـان سباقاً إلى إيضاح مفهوم التأويل والتحريف في استلهام الشخصية التاريخية حين أطلق علـى هذا النمط: (التوظيف العكسي)، وقال عنه: (...الأسلوب الشـائع في توظيـف ملامـح

---

(١) إسماعيل، د. سيد علي: «أثر التراث العربي في المسرح المعاصر »، ط(١)، (القاهرة: دار قباء للطباعـة، والنشـر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص ١٥٣.

(٢) رماني، د. إبراهيم: « المدينة في الشعر العربي »، ص ٩٥.

(٣) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج١، ص ١٨٢-١٨٣.

الشخصية التراثية وهو توظيفها طردياً بمعنى: التعبير ا عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية.. ولكن هناك أسلوباً آخر لتوظيف الشخصية يمكن تسـميته: التوظيف العكسي لملامح الشخصية التراثية، يتمثل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية، ويهـدف الشـاعر مـن استخدامه هذا الأسلوب – في الغالب – إلى تأكيد نوع من الاحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية، والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنه) [1]؛ وهذا التحوير في الملامح التراثية للشخصية التاريخية المستدعاة كما أطلق عليه د. علي عشـري: التوظيف العكسي[2] فقد أطلق عليه آخرون:

الاستلهام الضدي[3]، أو تناص التحريف[4] أو تناص التخالف [5]؛ تميزاً له عن تناص التآلف الذي يتوازى فيه التوظيف الفني للتراث مع الحقائق التاريخية الثابتة؛ ويكاد يكـون الاختلاف بين هذه التسميات اختلافاً شكلياً متعلقاً بالمصطلح أو المسمى مع الاتفاق فيمـا بينها على الجوهر والدلالة، وقد بدأ هذا التحوير، والتأويل في التعامل مع التـراث عامـة، والشخصيات المستلهمة – على وجه الخصوص – عند الشاعر الحديث في المرحلة التي تلت مرحلة الإحياء، والتي قامت فلسفتها الشعرية في التعامل مع التراث على الانتقاء، والاختيار بما يتوافق وتجربة الشاعر، وما يتراسل مع همومه، ويخدم توجهاته الفنية، والفكريـة، وقـد تجسد هذا التحوير بشكل أكثر وضوحاً عند أصحاب القصيدة الجديدة، وخاصة أصـحاب التوجهات القومية، والثورية الذين سعوا إلى قلب الرموز الإسـلامية، وتحـوير دلالا ـا التاريخية؛ انطلاقاً من رؤيتهم للتعامل مع التراث بكل معطياته؛ بوصفه انعكاساً لوعي الشاعر

---

(١) «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »، ص ٢٠٣.

(٢) تبعه في استخدام هذا المصطلح عدد من الباحثين أمثال: أشجان الهندي التي استخدمت فقـط التحـوير بـنفس المفهوم. انظر كتا ا: « توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٥٥، ٥٩.، وعدنان بن صالح الشهري انظر: « الرمز الإسلامي في الشعر السعودي »، ص ١٤٤.

(٣) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث » ج٢، ص ٥٩٠.

(٤) انظر: عبدالعليم، عيد حجازي: « توظيف التراث الديني في القصيدة العربية المعاصرة)).

(٥) انظر: مجاهد، أحمد: « أشكال التناص »، ص ٣٨٧، وانظر: هلال، عبدالناصرعبدالحميد: «توظيف التـراث في الشعر العربي المعاصر في مصر »، ص ١٣٦.

المعاصر، وليس كتلة جامدة ثابتة آتية من الماضي على الشاعر قبولها والانحباس داخلها؛ وهذه الرؤية المعاصرة القائمة على الهدم، والبناء سعت إلى إقصاء أي نزعة تاريخية ماضية تهدف إلى اجترار وقائع التراث، وأحداثه، ورموزه، وشخصياته، والسكون في أبعادها، ومفرداتها، وتفاصيلها [1].

فالشاعر من هؤلاء حين يستدعي شخصية تراثية ينتقي من ملامحها ما يتلاءم مع تجربته التي يود التعبير عنها، مؤولاً هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة حتى وإن دفعه ذلك إلى التزوير، والتغيير في هذه الملامح، وإسقاط رؤى فكرية وإيديولوجية مناقضة لحقيقة الشخصية التراثية المستلهمة في النص الشعري؛ وهذا الانتقاء، والتأويل وإن كان قد منح الشعراء غنىً فنياً إلا أن له سلبياته المتمثلة في تشويه بعض الشخصيات الإسلامية، وتزييفها، وإسقاط أفكار لا تتلاءم مع حقيقة هذه الشخصيات ومكانتها في النفس الإسلامية[2]؛ الأمر الذي جعل بعض الدارسين يسِم مثل هذا التحريف بأنه معاداة للتراث، وتشويه له لأنه يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية وخاصة الإسلامية منها استعمالاً سلبياً يحطم ما يمكن أن تحمله هذه الرموز من معان مثالية استقرت في الذهن العربي لعدة قرون[3].

والناظر يجد أن آراء الدارسين حيال قضية التأويل في الشخصيات الإسلامية المستلهمة في الفن القولي عامة، والشعري على وجه الخصوص قد انقسمت إلى ثلاثة آراء:

١- رأيٌ تشدد في المنع، ورأى ضرورة التواءم المطلق بين الملامح التراثية للشخصية الإسلامية في أقوالها، وصفاتها، وأدوارها، وبين الاستدعاء الشعري لها؛ لا سيما إذا تعلق الأمر بالشخصيات المقدسة كشخصيات الأنبياء، والرسل – عليهم الصلاة والسلام – أو الشخصيات المعظمة عند المسلمين كشخصيات الصحابة، والتابعين ونحوهم، ويذهب أصحاب هذا الرأي إلى أنه على الأديب احترام الحقائق التاريخية الكبرى، وعدم الاصطدام بها اصطداماً يناقض حقائقها مناقضة صارخة، ويرون أن إبداع الأديب

---

(١) انظر: الصكر، د. حاتم: « مرايا نرسيس»، ص ٢١٨، ٢٢٠.

(٢) انظر: الزهراني، أحمد سعيد: « الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة»، ص ٣١.

(٣) انظر: الساعي، د. أحمد بسام: « حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه»، ط(١)، (دمشق: دار المأمون للتراث ١٣٩٨هـ/١٩٨٧م)، ص ٣٣٨.

يتمحور في الربط بين الحوادث الجزئية، وتفسير الأحداث تفسيراً يخرج من ذلك بدلالات خاصة تتلاءم وواقعه، ومحيطه الذي يعايشه، ويمثل هذا الرأي بشكل واضح وصريح د. عبدالرحمن رأفت الباشا[١].

٢- ورأي توسع في الأمر، ورأى أن وجوب الاتفاق بين دلالة الشخصية التاريخية، ودلالة توظيفها فنياً أمر غير ملزم، اعتماداً على أن النص الشعري لا يحيل إلى شيء خارجه يحاول إثباته؛ بقدر ما له عالمه الداخلي الذي يجب أن يحاكم على أساسه، ويمثل هذا الرأي أحمد مصطفى مجاهد[٢]؛ الذي رأى أن (الاحتكام إلى النص بوصفه نقطة أصل بديلة للواقع التاريخي هو الفيصل الحقيقي في قياس مقدار نجاح توظيف الشخصيات التراثية في القصائد الشعرية؛ حيث يتوقف هذا النجاح على مدى اندماج التوظيف التراثي في بنية النص، ومدى مساهمته في الإشارة إلى دلالته الكلية، بغض النظر عن إتفاق هذا التوظيف، أو اختلافه مع المرجع التاريخي) [٣].

٣- ورأي ثالث فرق بين التحوير الذي تستدعيه حقيقة الفن، وتقتضيه (العملية الاستلهامية كمعطى فني يوصلنا إلى الاستلهام التوظيفي الإبداعي للشخصية الإسلامية)[٤]، والذي به يتمايز المبدع عن المؤرخ الذي يلتصق بالحقائق، ويسعى إلى السرد والمتابعة والتقصي؛ ذلك التحوير الذي قصد إليه د. محمد فتوح أحمد حين قال: (وأياً ما كان مصدر النموذج [الحقيقة التاريخية]، وظروف نشأته الأولى فإنه في التشكيل الفني لا بد أن يخضع لقدر من التحوير والتدوير يخرج به عن فجاجته، وتلقائيته من ناحية، ويستقيم به مع خصوصية التجربة الإبداعية من ناحية أخرى)[5] وبين التحريف الذي يزور الشخصية الإسلامية، ويمسخ معالمها، ويشوه أبعادها الثابتة، ويجعلها مثالاً للغواية،

---

(١) انظر: « نحو مذهب إسلامي في الأدب، والنقد»، (الرياض: دار البردى للنشر، والتوزيع، بدون معلومات أخرى)، ص ٢١٧-٢١٨.

(٢) انظر: « أشكال التناص الشعري»، ص ٣٥٤.

(٣) المرجع نفسه: ص ٣٥٥.

(٤) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج١، ص ١٨٧.

(5) « واقع القصيدة العربية»، ص ١٦٠.

والتمرد، والسقوط، والانحطاط، ويفرغها من قيمها، ومكتـنـزا ا العظيمة في نفوس الأجيال؛ وذلك حين (لا يقيم [الشاعر] بين تلك الشخصية وما يعالجه علاقة تقابل، بل ويسقط عليها من نفسه رؤىً تتناقض مع ما تكتنـزه تلك الشخصية في طيا ـا مـن صفات عرفت ا)[1].

وهذا الرأي – الذي يقوم على التفريق بين التوظيف والتحريف، أو بـين التأويـل والتزيف – يبرز عند شريحة واسعة من الدارسين الذي عنوا بدراسة الشخصيات التراثية، أو الإسلامية -على وجه الخصوص في الشعر الحديث والمعاصر- أمثـال: د. علـي عشـري زايد[2]، د.محمد فتوح أحمد[3]، د.أحمد حنطور[4]، د.أحمد بسام الساعي[5]، د.مختار أبـو غالي[6]، د.حلمي محمد القاعود[7]. د.عبدالله العريني[8]؛ ومثل هذا الرأي يقيم الموازنة بـين بين منطق المعرفة ومنطق الوجدان الذي هو وسيلة المبدع في تصـوير الحقـائق، ونقلـها، ويحفظها من الانفلات، والتجاوز؛ وهذا ما أكده د. محمد بن مريسي الحارثي حين قـال: (إذا ما تناول الشعر جانباً من جوانب المعرفة فإنه يتناوله بمنطق الشعر لا بمنطق المعرفة؛ وهذا

---

(١) حنطور، د. محمد أحمد: « الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر بين التوظيف والتحريف»، بيادر، (ملـف ثقافي إبداعي يصدر عن نادي أ ا الأدبي، ع ٢١، جمادى الأولى، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص٣٣.

(٢) على الرغم من تفريق د. علي عشري بين التعبير عن التراث، والتعبير به؛ والذي رآه القيمـة الفنيـة المتطـورة لاستلهام التراث إلا أنه قد أشار في أكثر من موضع على ضرورة الملاءمة بـين الشخصـية التراثيـة ودلالا ـا المعاصرة، وعد التأويل الخاطىء لملامح بعض الشخصيات من المزالق التي شابت توظيف بعض الشعراء لها؛ انظر: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ١١٧، ٢٩٢، ٢٩٤.

(٣) انظر: « واقع القصيدة العربية »، ص ١٥٩-١٦٦.

(٤) انظر: « الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر بين التوظيف والتحريف»، ص ٢٧-٢٩. وقد قسم وجـوه التحريف إلى: التحريف في الدور، والتحريف في الأبعاد، والتحريف في التأويل، والتحريف في الاستخدام.

(٥) انظر: «الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد »، ط(١)، (جدة: دار المنارة للنشر، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص٩٩-ص٩٩-١٠٠.

(٦) انظر بحثه: « توظيف التراث: قراءة في ديوان دقات فوق الليل لعبده بدوي »، كتاب: « عبده بدوي شـاعراً، وناقداً»، ص ٧٦-٨٣، وانظر كتابه: « المدينة في الشعر العربي المعاصر »، (الكويت: ا لس الـوطني للثقافـة والفنون الآداب، عالم المعرفة، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص ٢٤٠.

(٧) انظر: « الرواية التاريخية في أدبنا الحديث »، ط(١)، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م)، ص٤٦٠.

(٨) انظر: « الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية»، ط(١) (الرياض: إصدارات المهرجـان الـوطني للتراث والثقافة، ١٤٠٩هـ)، ص ٤٢.

لا يعطي المنطق الوجداني الحق في تجاوز الحقائق المعقولة إلى مـا لا ايـة، أو إلى دوائـر الأوهام، والفوضى، والمغالاة المذمومة؛ إذ القصد من منطق الوجدان السـمو في وصـف التجارب الشعورية، والقرب من واقع الحياة، وحقائق الأشياء)[1]، كما أن هذا الرأي يحفظ للشخصية الإسلامية احترامها، ومكانتها، وملامحها الحقيقية؛ بعيداً عن التزييف، والتشويه، ويحقق جوهر العملية الاستلهامية التي تقوم في جانب مهم منها على التحوير الذي نادى به غالبية النقاد[2]؛ ولكنه التحوير الذي ينأى بالشخصية الإسلامية عن المزالـق المضـمونية، والانحرافات الفكرية التي تصل في أحيان كثيرة (إلى حد التشويه، والترهل اللـذين يغيـب معهما جوهر الشخصية التراثية؛ فتبدو وكأ ا غريبة عما حفظه التاريخ عنها مـن حقيقـة الذات، وخصائص الصفات) [3]؛(فمن حق الشاعر أن تكون له رؤيته الخاصـة لحقـائق التاريخ، وأن يفسرها ويحور فيها بقدر ما يحتاج منطقه الفني بشرط ألا يصطدم في عملـه هذا بالمسلمات العقلية، والسنن الكونية، والجذور المعرفية للشخصية) [4].

والحق أن الباحث محمد بن عبدالله منور قد عرض لقضـية تصـوير الشخصـيات الإسلامية من حيث الواقع والانحراف عرضاً موسعاً، وحاول تتبع جانب هـذه القضـية، والإلمام بأطرافها مورداً عدداً من النماذج الشعرية لـبعض مـن الشخصـيات الإسـلامية المستلهمة – حتى اية القرن الثالث – التي نالها شيء من التزوير والتحريف عنـد بعـض الشعراء في العصر الحديث، وقد خلص إلى أن هناك نوعين من الانحراف:

أحدهما: انحراف مقبول يتمثل في التحوير الفني الشعري الذي لا يتناقض مع التراث، ولا يتنافى مع جوهر الشخصية المستلهمة، ولا يخضعها لتأويلات، وإسقاطات لا تتلاءم مع ملامحها، قدر ما يجعل فنه بنية عميقة يسهم في التأثير على متلقيه بعيـداً عـن التشـويه، والتزوير.

---

(١) انظر: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم» ط(١)، (مكة المكرمة: إصدارات نـادي مكـة الثقـافي الأدبي، ١٤١٦هـ)، ، ص ٢٧٤.

(٢) حنطور، د. أحمد: « مقاله السابق»، ص ٣٥.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) قميحة، د. جابر: «التراث الإنساني في شعر أمل دنقل»، ص ٢٣٢-٢٣٣.

وثانيهما: انحراف مرفوض يقوم على التأويل الخاطئ لملامح الشخصية الإسلامية المستلهمة بما يتعارض مع حقيقتها، ويتنافى مع مرجعيتها التاريخية، ويصادم مكانتها في نفوس المسلمين الذين يكنون لها كل حب، وتقدير؛ وهذا الانحراف الخاطئ يؤدي إلى تحريف صورة الشخصية الإسلامية، وتزويرها؛ لتصبح بعد استلهامها مضادة، ومناقضة لصورها التاريخية والواقعية؛ وهذا النوع من الانحراف مرفوض تاريخياً، كما أنه مرفوض فنياً؛ لأنه لا يحقق شرط الاستلهام الفني الذي يشترط وجود سمة بين الشخصية المعاصرة، والشخصية التراثية التي يستطيع – من خلالها – الشاعر أن يعبر عن المدلولات المعاصرة التي يراد توظيف الشخصية التراثية لها [1].

إن الانفتاح على التراث الإنساني ومنه العربي لاستثماره في التجارب الإبداعية عند الأجيال اللاحقة يتطلب صهر تلك المادة التراثية الشخصية والأحداث التاريخية، وإعادة صياغتها وصناعتها وفق شروط اللحظة الإبداعية الجديدة. ولما كانت العلاقة بين الخارج والداخل من مصادر الإبداع وبواعثه المحركة له وبين الواقع والمتصور وخطأ التصور في مثل هذه الأمور أمر متوقع. وكذلك الوقوع في عدم هضم الواقع ومعرفته معرفة صحيحة؛ ومثل هذا يؤثر بطبيعة الحال على إعادة تأهيل الرمز التراثي وصنعه صنعاً جديداً.

وحين ننظر إلى الشخصية الصلاحية – من خلال مرايا الحاضر – التي حاول الخطاب الشعري المعاصر فيها تلمس انعكاس صورة هذه الشخصيةفي الواقع – عبر تجسد الملامح السلبية لهذه الشخصية اليوم – نجد أن هذا الخطاب قد مارس شيئاً من التحوير على هذه الشخصية في مرجعيتها التاريخية، وملامحها التراثية بطريقة تتناقض مع ما استقرت عليه في الماضي، وما وقرت عليه في وجدان المتلقي العربي ومخزونه الذهني، وفق طريقة الاستلهام العكسي، أو الضدي؛ (وهذا النوع من الاستلهام وإن كان ظاهره الانحراف بصورة الشخصية عن حقيقة واقعها في الماضي لكنه انحراف تحويري لا يؤدي في النهاية إلى تشويه، أو تزوير للشخصية المستلهمة، بل إنه يحفظ للشخصية المستلهمة إيجابيتها، واحترامها، وصورها المضيئة المشرقة في الماضي.. لكنه يلقي بالتبعية في إظهار صورة الشخصية المستلهمة

---

(١) انظر: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر العربي الحديث»، ج١، ص١٨٢-٣٥٩، وج٢، ص ٥٧٥-٥٩٩.

ـذه الصورة المعاكسة لواقعها على الواقع المعاصر) [1] الذي لم يحسِن استثمار ملامح الشخصية الصلاحية، وتوظيفها التوظيف الأمثل – كما هي في صور ا التاريخية المضيئة – بقدر ما استحالت هذه الملامح في الواقع إلى ملامح ممسوخة مشوهة؛ (فهذا وإن كان في الظاهر انحرافاً، لكنه تحوير في واقع الشخصية الإسلامية التراثية المستلهمة يدين الواقع من خلال جمال الماضي)[2]؛ وكأن الخطاب الشعري ـذا يقيم صورتين لصلاح الدين: صورته في البعد التراثي وهي صورة البطل، والقائد، والمنتصر، والمحرر؛ وهذه الصوره تظل كما هي لا ينالها تشويه، أو تغيير ولكنها صورة مضمرة مختزنه في ذاكرة الشاعر، وذاكرة المتلقي تشكلُ خلفية للنص لا تظهر على السطح، ولا تبرز في الظاهر، ويمكن أن يطلق عليها – صورة الخداع النظري– أو صورة ما وراء العباراة. وهي صورة مقابلة للواقع السياسي، والاجتماعي المأزوم والمتردي؛ الذي جهد الخطاب الشعري على إظهارها بكل تفاصيلها وملامحها؛ ومن خلال هذه الجدلية بين الذاكرة والواقع، والأصل والصورة تقوم المفارقة الساخرة والتناقض الحاد، ويتولد الاحساس العميق بين (ما كان، وما هو كائن)، أو بين الأبعاد التراثية للشخصية الصلاحية بكل إيحاءا ا البطولية، وبين الملامح المعاصرة التي استحالت إليها في الراهن المعيشي؛ (ويتولد الاحساس بالمفارقة في مثل هذا المسلك من مقارنة المتلقي بين الملامح التراثية المضمرة للشخصية، وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يضيفها الشاعر عليها)[3]، (وإذا كان القارئ العادي يكتفي بلمح المشابه [ويسعد[4]] باكتشاف الموافقات فإن القارئ المثقف يتوتر لهذه المشابه، ولا يرتاح حتى يدرك المخالفات، ويضع يده على مناط المفارقة) [5].

وهذا الاتجاه من الشاعر المعاصر إلى هذه الازدواجية المتناقضة بين هذين البعدين: (التراثي/ والواقعي) هو وليد إحساس خارجي بما ينطوي عليه هذا الواقع من تناقض،

(١) المرجع نفسه: ج١، ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) نفسه: ج١، ص ١٨٨.

(٣) زايد، د. علي عشري: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٠٥.

(٤) في الأصل يستعد؛ ولعله خطأ طباعي.

(٥) فضل، د.صلاح:« إنتاج الدلالة الأدبية»،ط(١) (القاهرة: مؤسسة المختار للنشر، والتوزيع، ١٩٨٧م)، ص٥٩.

وخداع، وزيف يرغب كشفه، وإدانته، ونقده ـذه المفارقة التي (تقـوم علـى اسـتنكار الاختلاف، والتفاوت بين أوضاعٍ كان من شأ ا أن تتفق، وتتماثل)[1].

فالشاعر (معين بسيسو: فلسطين: ١٣٤٥هـ/١٩٢٧-١٤٠٤هـ ـ/١٩٨٤م) في قصيدته (إلى سائحة) وظف شخصية صلاح وحطين توظيفاً عكسياً مغايراً لبعدهما التراثـي للتعبير عن إدانته الواقع العربي المتردي الذي باع فيه الشرق تراثه، وتاريخه، وعزته من خلال حوارٍ أقامه الشاعر مع سائحة جاءت تبحث عن شيءٍ يباع في الشرق:

معذرةً سيّدتي إنْ جئت إلينا في يومٍ

تقْطَع فيه أيدي الشعراء

ماذا في الشرق يباع؟

بِعنا لعجوزٍ سائحة قبلك قَبر صلاح الدين.

وحطين.

وحدائق بابل، بعناها في أسواق العالم.

أزهاراً، وبراعم. [2]

إن بيع تراث الشرق وتاريخه الذي صوره الشاعر من خلال بيع هذه الرموز: (قـبر صلاح الدين/ حطين/ حدائق بابل/ أحجار الأهرام) يوحي ببيع العزة، والشرف التي تمثـل مرتكزات عميقة في التاريخ العربي، وحين يفقدها العربي فإنه يفقد جزءاً من تاريخه، وهويته؛ والشاعر يهدف إلى إدانة التفريط في إرث الماضي الذي يمثل ركيزة عميقة لكل الشـعوب العربية، ومنه تستمد ذاكر ا، وبقاءها، كما يدين انعدام حرية الكلمة في ا تمع العربي التي يمثلها: الشعراء الذين تقطع أيديهم، ويباعون كما يباع سائر المتاع.

والشاعر حين استدعى (قبر صلاح الدين) و (حطين) ـذه الصورة العكسية أمعـن ـا في نقد الواقع وفضح ترديه من خلال الصورة الذهنية المختزنة في ذاكرة المتلقي حـين يلامس اسم – صلاح الدين أو حطين – سمعه بصور ـا المضيئة المشـرقة، ثُـم يقـف في

---

(١) شوقي، د. سعيد « بناء المفارقة في المسرحية الشعرية»، ص ٧٠.

(٢) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٤٠.

الخطاب الشعري – هنا – على الحالة المؤلمة التي استحالا إليها حين صارا جزءاً من متـاع مباع؛ ومع أن الشاعر- هنا – قد وظف الشخصية والحدث بشكل غير متعمق، وبطريقـة أقرب إلى المعالجة الذهنية إلا أنه أسهم ذه المرموزات الجزئية الموظفة في النص في بناء صورة كلية تكشف عوار الواقع وخلله.

وفي قصيدته الأخرى: (الرصاصة الأولى) تأخذ صورة صلاح الدين في حضـورها الواقعي المعاصر بعداً أعمق، وأكثر إمعاناً في نقد هذا الواقع، وتعريته حـين استحضـرها الشاعر في إطار القضية الفلسطينية التي أصبحت سلعة للمتاجرة ا، وتحولت إلى شـعارات تاريخية تستحضرها ألسنة الشعراء، والخطباء، وتتلهى ا بعض الأنظمة العربية لتحقق ـا مصالح نفعية مؤقتة، وحين جاءت صورة صلاح الدين/ المعادلة للحاضر جاءت في الـنص متقاطعة مع عدد من أبطال التاريخ الذين تحولوا إلى مسوخ مشـوهة، في صـورة هزليـة مضحكة من خلال تصوير الشاعر قضية فلسطين وقد أصبحت (سيركاً)، وأصبح هـؤلاء الأبطال فيه دمىً يتلهى ا[1] في هذا (السيرك):

سيرك فلسطين سيفْتتح اللّيلة..

هاتوا مربوطاً بالأغْلال – المعتصم

هاتوا – في قَفَصٍ خالد-

هاتوا ملْفُوفاً في النطْع المتنبي

محمولاً فَوق بيارقه – سيف الدولة

- سيرك فلسطين سيفْتح الليلة

وانفَجرت قُبعةُ الحاوي – في تلْك الليلة

لم يبق هنالك في السِيرك مشاهد

هرب المعتصم. وأمسك بِضفَائر – عَزةَ – خالد

واختلط الحَابِلُ بالنابل[2]

(١) انظر: محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص١٢٤.

(٢) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٤٠٠.

ليصل عبر هذه الصورة التهكمية الساخرة إلى ضياع فلسطين:

في سوق الشعارات، فلم يبق من فلسطين إلا أبيات تتدلى فوق قصـائد ا لشـعراء (نياشين) تزان ا الصدور:

ما زالَ هنالك فَوق حبال الشعراء

قَصائد تتدلى ترشح باسم فلسطين

ما زالَ هنالك فوق السندان

حديد يطْرق

خوذَات، حدوات «أوسمةٌ ونياشين»

ما زالَ هنالك في الثلاجة

لَحم «صلاح الدين»[1].

لقد سعى الشاعر إلى إدانة الواقع السياسي المعاصر في تخاذله تجاه القضية الفلسطينية من خلال صورة الرموز التاريخية (المعتصم/ خالد بن الوليد/ سيف الدولة/ المتنـبي/ صلاح الدين) وهي في حقيقتها التاريخية رموز مضيئة لكنها تحولت في حاضر الشعارات إلى مسوخ ودمى يتلهى ا، ولحم مثلج تمضغه الألسنة تزجيةً للوقت دون اسـتلهام حقيقـي فاعـل لحقيقتها، وقد (عبر الشاعر عن القضية الفلسطينية بالسيرك للتشابه بين الممارسات البلهوانية في السيرك من أجل الكسب المادي، وبين رفع الشعارات من بعض الأنظمة من أجل تحرير فلسطين) [2]، ومن هنا يغدو (لحم صلاح الدين المثلج الممضوغ) معادلاً للواقع، وحضـوره ـذه الصورة التي استحال إليها يثير التقزز والاستيلاء من الواقع العربي الذي جعـل هـذه الشخصية العظيمة تصل إلى هذا المستوى، وهذا ما سعى الخطاب الشعري إلى إثباته؛ ويبدو أن الشاعر قد استعار عنوان قصيدته: (الرصاصة الأولى) من قصيدة أمل دنقل: (بكائية ليلية) التي قال فيها: (وأسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى) [3] متقاطعاً مع رؤية أمل التي قصـد التعبير عنها حين أنشأ قصيدته تلك عام (١٣٨٨هـ/١٩٦٨م) وهو توزع الهم بعد هزيمـة

---

(١) المصدر نفسه: ص ٤٠١.

(٢) محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص ١٢٤.

(٣) انظر القصيدة: «الأعمال الشعرية»، ص ١٤٤-١٤٦.

حزيران –بين الجبهة الداخلية والجبهة الخارجية، وقد ألمح د. محي الدين صبحي إلى هذا الأمر الذي حفلت به بعض المعالجات الشعرية عند الشعراء العرب إبان تلك الفترة فقال: (.. فالشباب العرب بعد النكسة هالهم العماء الذي ضربته عليهم أبواق الدعاية الرسمية بحيث لم يستطيعوا أن يحددوا – على الضبط – مكان وطنهم، وأمتهم من العالم المعاصر، وفكروا طويلاً وهم يتساءلون: هل هي الجبهة الداخلية، أم الجبهة الخارجية التي تستحق أولوية اهتمامهم ؟ بعد أن كشفت الهزيمة مواضع الضعف التي كانت تغطيها الإدعاءات، وغياب النقد البناء) [1].

والذي يقرأ قصيدة الشاعر –هنا– يلمح هذه الرؤية بشكل واضح من خلال: الدعايات الكاذبة/ والشعارات المرفوعة/ والمتاجرة بالقضية الفلسطينية/ والحديث عن قضية فلسطين في الإطار العالمي/ ومخاطبة العالم للوقوف معها...؛ وقد جاءت شخصية صلاح الدين في ملامحها المعاصرة معززة هذه الرؤية ومندرجة تحتها.

في الحين الذي صور فيه الشاعر (محمود درويش: فلسطين: ١٣٦٠هـ/١٩٤١م - ....)صلاح الدين، وخالد بن الوليد وقد صارا أدوات للمقايضة، تباع في الأندية الليلية من أجل النساء، معمقاً – بهذه الصورة – سخريته من واقع الشعارات الفارغة حين قال في قصيدته: (الصوت الضائع في الأصوات):

نعرف القصةَ من أولها

وصلاح الدين في سوق الشعارات

وخالد

بيع في النادي المسائي

بخلخال امرأة

والذي يعرف... يشقى

نحن أحجار التماثيل

وأخشاب المقاعد

---

(١) «الأدب والموقف القومي»، ط(١)، (سورية: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م)، ص ٣٧.

والشقَاةُ المطْفَأة[1]

فالشاعر وظف شخصية صلاح الدين توظيفاً عكسياً لتعميق المفارقــة بــين بعــده التراثي، وصورته في الواقع المعاصر، هادفاً – من هذا – إلى الإيحاء برؤيته الناقدة، والساخرة من واقعه الذي جعل من صلاح الدين، وخالد بن الوليد ﷺ -سـلعةً تبـاع في سـوق الشعارات؛(فخالد وصلاح الدين رمزان نقيضان للثرثرة، ورفع الشعارات الكاذبة؛ فهمـا بطلان خالدان لهما فتوحات في التاريخ العربي، غير أننا نراهما في التجربة المعاصرة للشـاعر يتحولان إلى أدوات رخيصة، وشعارات كاذبة للتداول في النادي المسائي.. وهـذا يعمـق الاحساس بالمفارقة بين الماضي والحاضر) [2]، ولعل إدانة الشاعر لأولئك الـذين يتشـدقون بالشعارات الكاذبة، ويتاجرون بالقضية الفلسطينية دفعه إلى هذا التوظيف العكسي لصـورة صلاح الدين وخالد بن الوليد -ﷺ- بوصفهما – في المدلول التراثي- شخصيتا فعـل لا قول؛ وحين يتحولان إلى سلعة للمتاجرة فإن هذا يظهر زيف الواقع الذي يحاول الشاعر – بهذه المفارقة – تعريته، وفضحه، وكشف عوره، ومن ثم يعبر عن رؤيته التي ترى أن تغـيير الواقع، واسترداد فلسطين لا يتم إلا عبر لغة الفعل الذي يعيد رسم خارطة الوطن السليب، بعدما ملت الآذان من الشعارات الفارغة:

فَدعونا نتكّلم

ودعوا حنجرة الأموات فينا

نتكلم[3]

وهذا ما يؤكد أن الشاعر بهذه المفارقة التي قلب بها ملامح الشخصية التراثيـة إنمـا سعى إلى الإثارة، والتهكم، والسخرية وتوجيه النقد لواقعه؛ فهو لا يلجأ إلى التاريخ لجـوء

---

(١) ديوان: « محمود درويش»، ط(١٤)، (بيروت: دار العودة، ١٩٩٤م)، ج١، ص ٢٨٤.

(٢) أبو مراد، د. فتحي محمد: « الرمز الفني في شعر محمود درويش »، ط (١)، (الأردن: وزارة الثقافـة، ٢٠٠٤م)، ص ٢٣٣.

(٣) «ديوانه »، ص ٢٨٦.

المؤرخ راغباً في رواية قصة، أو إثبات واقعه بقدر ما يلجأ ناقداً على سبيل (إياك أعني واسمعي يا جارة) [1].

ويعد الشاعر محمود درويش من أكثر الشعراء العرب المعاصرين الذين استدعوا صورة صلاح الدين، وحطين ضمن تقنية التوظيف العكسي، وعادة ما يربط هذه الدلالات بواقع ضياع الوطن، والأرض، والتفريط في القضية الفلسطينية من خلال سماسرة القضية، وأصحاب الشعارات، والمزادات المزيفة التي باعت فلسطين، وتاجرت في قضيتها، وشردت أبناءها، وقد أشار د. إحسان عباس إلى هذا الملمح في شعر محمود درويش، والغاية التوظيفية منه حين عرض إلى تفاوت الشعراء المعاصرين في تناول التراث فقال: (...وهناك الذين يتوقون إلى التغيير الحضاري، ولكنهم لا يدينون الماضي، وإنما يدينون تعهر الماضي بين يدي السادة في الحاضر، ومن هؤلاء محمود درويش..؛ محمود يميل إلى محاكمة الحاضر، وفضح أساليبه)[2].

وتأتي صورة صلاح الدين (المعزول/ والمقتول/ والمطعون/ والمسلوب) بارزة في الخطاب الشعري عند عدد من الشعراء المعاصرين الذين حاولوا التعبير عن رؤية نقدية للواقع، والوقوف على إحباطاته، ضمن محاولة إصلاحية له، لبس فيها الشعراء عباءات المصلحين للأوضاع السياسية، والاجتماعية، ومعالجة قضايا الأمة، معتمدين على المقابلة بين ماضي الشخصية الصلاحية المضمر في وعي المتلقي بما يمثله هذا الماضي من جهاد، ونصرة، وتحرير، وما آلت إليه في الزمن الحاضر من ضعف تحول فيه الدال من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية، يثير في ذهن المتلقي رسالة غنية بالإيحاءات المعكوسة المتناقضة المتشابكة بين الدلالة الأصلية، والدلالة المعكوسة [3]؛ (ومن خلال التفاعل العميق بين هذه الملامح الحقيقية المضمرة، والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحةً وأليمة؛ حيث تصبح منابع العطاء، والخصب

---

(١) انظر: شبانة، د. ناصر: «المفارقة في الشعر العربي الحديث»، ص ٢١٧، ٢٢٤.

(٢) « اتجاهات الشعر المعاصر »، ص ١٤٥.

(٣) انظر: الموسى، د. خليل: « بنية القصيدة العربية المعاصرة»، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م)، ص ٢٨.

في التراث رموزاً للجدب، والعقم، ومعاني الشجاعة رموزاً للجبن، وقيم الخير رموزاً للشر)[1].

ومن النماذج التي صورت صلاح الدين: (معزولاً، ومطروداً) قصيدة (فاروق جويدة: مصر: ١٣٦٥هـ/١٩٤٥م)-.....) (رسالة إلى صلاح الدين) التي شكا فيها لصلاح الدين ما يعانيه وطنه العربي من ذلٍ، ومهانة بعد أن ضاع على أيدي السماسرة الكبار الذين باعوا الشعوب، وأجهضوا الأوطان، وتاجروا بأبنائها، ومقدرا ا، وقد استحال الوطن الكبير في عينيه إلى وطنٍ بلا اسم، ولا رسم، ولا عنوان وكيف يمكن أن يحمي وجه ابنه الصغير، ويقنعه بعظمة هذا الوطن بعدما نزعوا من تاريخه صلاح الدين، وعزلوه، وطردوه؟ فقال:

في أي عينٍ

سوف أحمي وجه ابني

بعدما صلبوا صلاح الدين

يا وطني على الجُدران؟

في أي صدرٍ

سوف يسكُن قَلْب ابني

بعدما عزلوا صلاح الدين

عن عين الصغار.. وتوجوا ديان

يا للمهانة عندما تغدو سيوف ا د

أوسمةً بِلا فُرسان

يا للمهانة عندما يغدو صلاح الدين

خلْف القُدسِ مطْروداً

بِلا أهلٍ.. بلا سكَنٍ..

بِلا وطنٍ.. بلا سكان[1]**.**

---

(١) زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ١٥٨.

إن الشاعر يسقطُ على صلاح الدين ملامح واقعه العربي المعاصر الذي يشكل له أزمة، ومعاناة من خلال صورة الوطن الضائع الذي تغيرت معالمه، وانقلبت صورته إلى صورة ذليلة، وتبدل تاريخه، وغدا مهاناً يباع بأبخس الأثمان؛ والدلالة الرامزة: (لعزل صلاح الدين/ وطرده/ وصلبه) لا تحوج الناظر إلى تأمل طويل للوقوف على أبعادها، ومضامينها العميقة، فهي توحي بضياع العزة، والشرف، وافتقاد الجهاد الذي يمثله صلاح الدين في ملامحه التراثية؛ هذه الملامح التي تظل عالقةً بذهنية المتلقي – وهو يستذكر صلاح الدين- ولكن الشاعر قلب هذه الصورة، وألقى على صلاح الدين المعاصر ملامح جديدة مناقضة لملامح الماضي: (ملامح الاستعباد، والذل، والمهانة: العزل، والطرد، والصلب) لتلائم هذه الملامح الواقع الذي يرغب الشاعر نقده وإدانته، والتبري منه.

ويبرز (صلاح الدين المقتول) عند (أسامة عبدالرحمن) في قصيدته: (من سفَك الحب العذري؟) من خلال نمط أسلوبي متسائلٍ وظفه الشاعر بشكل متتابع عبر سلسلة من الأسئلة الحائرة يبحث فيها عمن (سرق النور ؟، وقتل صلاح الدين ؟، وسفك الحب العذري؟، وقذف بيوسف في السجن أسيراً؟)

أمجادي.. من ضيع أمجادي؟ من مزق تاريخ بلادي؟
من.. سرق النور من الشمـ ـس، وألبسها أثْواب حداد؟
من قَتل صلاح الدين، وأغْـ ـرق في قَاعِ البحر ابن زياد؟
من ذَبح القُدس على سطح الطُّـ ـور.. وألقاها في الوادي؟ [2]

فالشاعر يدرك العمق الذي يمكن أن تثيره هذه الأسئلة في نفس المتلقي حين تستفزه للبحث عن الإجابة الحقيقية؛ ليقف على المتسبب وراء هذه الأفعال[3]؛ وهو لا يبدو – هنا – مهتماً كثيراً بالوقوف على الفاعل الحقيقي قدر اهتمامه بالحل الذي يمكن أن ينتشل هذا الوضع المتردي مما هو فيه؛ هذا الوضع الذي أفرز كل هذا الفيض من الأسئلة، الحائرة في

---

(١) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ط(١)، (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة، والنشر، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٢) ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٤٨.

(٣) انظر في أهمية الأسئلة، ودلالاتها الفكرية، والمنطقية: الغذامي، د. عبدالله: « ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية»، ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي في جدة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ٨٧.

نفسه؛ لذا تجده يتجافى عن إيجاد أجوبة لهذه الأسئلة، متجاوزاً ذلك إلى اقتراح الحل في آخر القصيدة من خلال بعث الماضي، وإعادة الأمجاد، ودفن كل بوادر الأحقاد التي كونت هذا الوضع المتردي الذي صار فيه صلاح الدين مقتولاً؛ حيث يرمز قتل صلاح الدين إلى قتل القيم، والأمجاد التي يمثلها صلاح الدين؛ بوصفه القائد المجاهد المنتصر الذي نالت الأمة في عهده عزها، وسؤددها، وهذا ما يفتقده الشاعر في واقعه، وهو ما عكسه (قتل صلاح الدين) في النص.

وتأتي صورة (صلاح الدين المطعون) عند (خالد أبو العمرين) في قصيدته: (في القدس قد نطق الحجر) متقاطعة مع صورته مأسوراً، ومباعاً ليشكل الملامح المعاصرة للشخصية الصلاحية مسقطاً عليها أبعاد تجربته من خلال مخاطبة أطفال الحجارة للزعماء العرب الذين خذلوهم في مواجهتهم مع العدو الصهيوني، واكتفوا في نصرهم بالمؤتمرات، والشعارات الجوفاء:

يا أيها الزعماء أعطُوني سلاحا

يا أيها الزعماء نصر الله لاحا

يا أيها الزعماء أعطوني صلاحا

وصلاح مطعونٌ من الظهر

وصلاح في دوامة الأسر

وصلاح باعوه لمؤتمر(1)

وإذا كانت النصوص السابقة قد أضمرت الجانب التراثي للشخصية الصلاحية معتمدة على ذهنية المتلقي فإن الشاعر -هنا - قد صرح بالجانبين معاً: الجانب التراثي الذي مثله قوله: (أعطوني صلاحاً)، والجانب المعاصر: (صلاح: المطعون/ والمأسور/ والمباع)؛ ومن خلال هذه المقابلة بين الطرفين: (التراثي/ والمعاصر) تتولد المفارقة الضدية بين الماضي المشرق والحاضر البائس؛ وهكذا فإن (صانع المفارقة يبدو واسع الصلاحيات عليماً، مطلعاً يقلب

(1) ديوانه: « في القدس قد نطق الحجر»، ص ٢١.

الأمور، ويحرك الشخوص كيف يشاء متصلاً بالماضي صلته بالحاضر ليحوز ثقة القارئ الذي عليه أن يفهم أن مثل هذا التصرف بالتاريخ في خدمة الواقع) [(١)].

والشاعر بهذا التوظيف العكسي لملامح الشخصية الصلاحية المعاصرة يولد إحساساً أليماً في نفس المتلقي بين ما كان وما هو كائن؛ وهذه المفارقة تساعد على تعميق الاحساس بافتقار عصرنا إلى صلاح الماضي بقيمه التي يرمز لها، وهذا الاحساس هو الـذي يهـدف الشاعر إلى بعثه، وإثارته في النص[(٢)].

ويبدو أن الشاعر لم يكن معنياً بالتراتب المنطقي لملامح صلاح الدين المعاصرة؛ إذ لو كان معنياً بذلك لجاءت هذه الملامح على النحو التالي: (المأسور/ المباع/ المطعون)؛ ولعلـه كان مهتماً بالتناظر وليس بالتناظم المنطقي أو اللغوي؛ هذا التناظم الذي هو إحداث نـوع من التنسيق بين مجموعة أحداث تشكل في مجموعها وحدة نسق يكون فيه تجانس الأحداث أكبر من اختلافها، فيكون في التضاد نوع من التجانس الاستدعائي لنظرية الانعكاس؛ لذلك جاء حشده هذه الملامح على هذا النحو لتجسيد صورة الضعف والهوان المعاصرة التي تحول فيها صلاح الدين من شخصية الفعل إلى شخصية العجز؛ وفي هذا إسقاط على حال الأمـة حين أصبحت لغة الشعارات العاجزة هي وسيلتها في مقاومة المحتلين بدلاً من لغة الفعل التي حققت أمجاد الماضي.

أما ملمح (صلاح الدين المزيف) فقد جاء في أعقاب هذه الملامح من حيث كثـرة التلميح إليه، إذ لم يتكاثر هذا الملمح كما تكاثرت الملامح السابقة، وأكثر ما ارتبط الحديث عنه بالحديث الذي خص بعض الشعراء به نقد بعض الشخصيات المعاصرة التي حاولت أن تتشبه بصلاح الدين، أو أسقطت عليها بعض الجماهير العربية صورة صلاح الدين – ظلماً وزوراً –؛ مدفوعين في ذلك إما بعسف النظم السياسية، وقهرها التي مثلها هـؤلاء، وإمـا بالانخداع بهذه الشخصيات التي توسمت فيها صورة صلاح الدين، وأفعاله، وقد تمثلت طريقة الشعراء الذين تناولوا هذا الملح في الشخصية الصلاحية عبر النقد اللاذع السـاخر الـذي يوظف الصورة الكاريكاتيرية ليبرز هذه المفارقة الصارخة بين شخصـية صـلاح الـدين

---

(١) شبانة، د. ناصر: «المفارقة في الشعر الحديث»، ص ٢٧١.

(٢) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص٢٠٤.

الحقيقية، والشخصية الحاضرة المزيفة، وقد شملت الشخصيات المعاصرة/ المعادلة للشخصـية الصلاحية – التي حاول الخطاب الشعري نقدها – من خلال صورة صلاح الدين المزيـف نوعين من الشخصيات:

الأول/ شخصية الوالي، أو الزعيم العربي – بشكلها العام – التي أصـبغت عليهـا الجماهير صفات صلاح الدين، وشبهتها به؛ وحين تناول الخطاب الشعري هذا النوع كان يهدف إلى إدانة الواقع الاجتماعي، والسياسي الفاسد الذي اختلت فيه الموازين فَشبه هؤلاء بصلاح الدين، وهم لا يستحقون ذلك، كما أدان – في الوقت ذاته – هـؤلاء الزعمـاء المتخاذلين في أدوارهم المشبوهة ومنجزا م المزيفة، وتعد قصيدة (وردةٌ في مزبلة) لـ (أحمـد مطر) التي سبقت الإشارة إليها أنموذجاً على هذا النوع.

والنوع الآخر من الشخصيات: الشخصيات المعاصرة التي حاول الخطاب الشعري المعاصر نقدها من خلال صورة صلاح الدين المزيف – وهي شخصيات بعـض الزعمـاء العرب – على وجه التحديد -؛ وأبرز شخصية في هذا الجانب كانت شخصـية حـاكم العراق السابق صدام حسين، وتعد قصيدة (الطاغية يتكلم) لـ (زهـدي محمـد زهـدي: العراق: ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م-.....) التي قال فيها:

أنا صدام الذي ما صدق الـ ـ فول يوماً، والْـورى مـا صـدقُوه
شـبهوني بصـلاح الـدين في كُتبِ التـاريخ حتـى ظلمـوه(١)

أنموذجاً على هذا،كما تقف على نموذج آخر عند الشاعر (يوسف أبـو هلالـة في قصيدته (خابت مساعيهم، وخابوا) (٢)، وإن كان هذان النموذجان يجنحـان إلى التنـاول المباشر، وانتهاج لغة الخطاب الذي يميل إلى التعنيف والإقذاع، وخاصة عند الثاني منـهما؛ ويبدو أن للاحتقان النفسي، والغضب الشعوري تجاه ممارسات هذه الشخصية أثراً في هـذا النهج.

---

(١) ديوانه: « حصاد الغربة»، ط(١)، (جدة: الناشر: عبدالمقصود خوجه، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، ص١٠١.

(٢) انظر: ديوانه:« ألوان»،ط(١)، (الأردن: عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ١٠٧.

.١٠٧

وأحياناً يرتبط الملمح السلبي في التوظيف العكسي بأمرٍ لا يتعلق بذات الشخصية الصلاحية بقدر ما يرتبط بشيء معنوي، أو رمزي يتعلق بصلاح الدين، قام باستثمارها في فتوحاته المظفرة (كعرضه/ وشرفه/ وجواده/ وسيفه..)؛ كون العرض، والشرف أغلى ما يسعى المرء للحفاظ عليه وصيانته، وعرض صلاح الدين في المدلول التراثي عرضٌ شريف حافظ عليه، وصانه بجهاده، وحماه بسيفه، بل تجاوز ذلك إلى صيانة عرض الأمة الإسلامية جمعاء.

أما جواده فقدكان صورة مجسدة للفتح، والجهاد، والنصر على الأعداء؛ وحين ترد هذه الأمور في الخطاب الشعري بطريقة عكسية فإنها ترد عاكسة لصورة واقع مشوه، مرير انحرف ا، وأحالها عن واقعها المضيء المشرق، وتقف على أنموذج من هذا عند (أسامة عبدالرحمن) في قصيدته: (رسالة إلى مناضل إفريقي) التي وظف فيها عرض صلاح الدين توظيفاً معاكساً لصورته التراثية ذات الطهارة، والشرف، والنقاء، إلى عرض آخر معاصر غارق في العهر، والفساد، عبر خطاب وجهه إلى المناضل الإفريقي بثّه فيه شجونه وآلامه، وتوحد معه في مأساته؛ لكون كلٍ منهما يعاني من جراح، وهموم، متمنياً الشاعر لو تلتئم الجهود، وتتوحد الطاقات، ويجتمع إعصار الصحراء، وإعصار الغابة في التصدي للظلام، والقيد، والجبروت فقال:

لو يجمع في صف..

عزمات الصحراء

وعزمات الغابةْ

وصليلُ سيوف، ورياح[1]

عندها ستذوب الأحزان في القلب الأفريقي، والقلب العربي، ويزول اليأس، ويندحر الطاغوت الجاثم على مرابع كلٍ منهما:

ويزولُ اليأس

القابع

(١) ديوانه: « لاعاصم»، ص ١٣٠.

في **رأس رجاءْ**

والعهر الضارِب

في **عرض صلاح**

وغَداً يلْتئم الجرح

بِمبضع عربيّ.. جراحٍ

وبِمبضع أفْريقيٍ جراح[1]

إن (العهر الضارب في عرض صلاح) هو عهر الحاضر المرير الذي دنّس وضاءة الماضي؛ وهذا ما حاول الشاعر التعبير عنه من خلال هذا التناقض بين صورة الماضي، وصورة الحاضر في الشخصية الصلاحية (فاستدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدلٍ متوترٍ بين علاقات الغياب، وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي)[2]؛ وقد قامت هذه المقابلة بين مأساة الإفريقي من خلال ما جسدته الدلالة الرامزة في قوله (اليأس القابع في رأس رجاء)، وبين مأساة العربي من خلال الرمز في قوله: (العهر الضارب في عرض صلاح)؛ ليكشف عمق المأساة، ويطرح الحل الذي يراه كفيلاً بالمعالجة لكلا المأساتين، والمتمثل في النضال المتواصل بشتى أشكاله، وصوره المتعددة.

والناظر يقف على نماذج شعرية أخرى عند بعض الشعراء سارت على هذا النهج في التوظيف العكسي للشخصية الصلاحية ومتعلقا ا الجهادية؛ تجد ذلك مثلاً عند عبده بدوي الذي جعل من جواد صلاح الدين جواداً مهزوماً مقهوراً خانه بعض أبناء الأمة[3]، وعبدالله ابن سليم الرشيد الذي صور سيف صلاح الدين سيفاً ملوثاً على أرض حطين[4]، وغيرهما من النماذج التي استهدف أصحا ا – في إطار هذه الرؤية – شجب الواقع العربي، ونقده، وكشف تقاعسه وترديه.

---

(١) المصدر نفسه: ص ١٣١.

(٢) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري»، ص ٣٣٨.

(٣) انظر: قصيدته: «الأقمار في بيروت »، «الأعمال الكاملة »، ص ١٧٩-١٨٣.

(٤) انظر قصيدته: « أوان النشيد»، ديوانه: « حروف من لغة الشمس»، ص ١٨-٢١.

أما (حطين): معركة النصر، ورمزه المضيء في الماضي فقد تحولت عند بعض الشعراء المعاصرين، في ملامحها الراهنة إلى حطين: (المباعة/ والمحطمة/ والمزيفة/ وحطين الشعارات/ والادعاءات،/ والأبواب المرفوعة/ وحطين الخداع، والمكر/ وحطين التي ذبلت في الذاكرة/ والتي استحالت إلى سلعة تباع باسمها الأوطان)؛ وهي ـذا الاستلهام العكسي تتحـول إلى بنية رمزية تعكس – من خلالها – مرايا الشعر إدانتها الواقع المتخاذل الذي انتشـرت فيـه الخيانات السياسية، والإدعاءات المزيفة، ومخادعة الجماهير بمعارك النصر الموهمة التي صنعتها بعض القيادات السياسية، وسوقتها أبواق الإعلام المأجور قبل وأثناء معركة حزيران، ومـا أعقب هذه الفترة من آثار نفسية وشعورية دفعت بالشعراء إلى إدانة، ومحاسبة الواقع العربي الذي أفرز هذه الهزيمة المنكرة؛ هذا الواقع (القائم على التهريج والوعود البراقة، والشعارات الثورية الفارغة المضمون)[1]. والشعراء المعاصرون ـذا الانحراف التأويلي لملامح حطين من أنموذجها الأعلى؛ إلى هذه الصورة المعادلة للواقع المعاصر ارتقوا بالعملية الاستلهامية مـن مرحلة البحث عن الذات التي كانت سائدة عند شعراء المتابعة، والتقليد في سـرد وقـائع التاريخ، وأخباره إلى مواجهة الذات، ونقدها، والذي تمثل بشكل بارز عند شعراء القصيدة الجديدة[2]؛ فالشاعر (غازي القصيبي: السعودية: ١٣٥٩هـ/١٩٤٠م -...) في تصـويره حال الأمة العربية المتردي، وما عاشه من هزائم، وانكسارات يستعيد هزيمة حزيران بعد سنة من وقوعها،مستعيداً مرار ـا، ووقعها على النفس العربية، معبراً عن حياة الزيف، والخـداع التي عاشتها الأمة العربية إبان تلك الفترة، مصوراً حطين الجديدة التي أوهمت وسائل الإعلام العربية الأمة بتحقيقها، ولكنها غدت حطين الزيف، والخداع، والوهم الذي وئد به النصر، تلاشت الآمال، ونقش العار، والعجز في نفس كل عربي.

إنني أذْكُر ذَاكَ اليوم

هل مرت سنة؟!

عندما خضنا مع المذْياع

---

(١) بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث بين حزيران ١٩٦٧م – وتشرين ١٩٧٣م»، ط(١)، (سـوريا: دار حوران للطباعة، والنشر، والتوزيع، ٢٠٠٣م)، ص ١٦٠.

(٢) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٥٩٢.

حطين الجْديدة

عندما عشنا مع المذْياع

مجد القَادسيةْ

عندما بشرنا المذياع

بالنصر على وقْعِ الأناشيد الشجِيةْ

عندما خلقنا المذياع

ما بين الرمال

جثثاً خرت بلا مجد

وأشباه رجال(1)

إن حطين بحمولا ا التاريخية شكلت رمزية النصر، والتحرير، وا د العربي، ولكـن الشاعر وظفها هنا بشكل مغاير، محوراً في دلالتها الأصلية، وبعدها التاريخي، لتستحيل في النص إلى معركة معاصرة يهزم فيها العرب، فتتجسد حطين جديدة فُرغت من معاني النصر، والعزة، وا د، وتستحيل إلى رمز من رموز الهزيمة والإنكسار العربي المعاصر(2).

وقد عمد الشاعر في إجلاء هذا الأمر إلى توظيف الأسلوب الساخر الذين يدين فيه الهزيمة، (ويتهجم على الواقع هجوماً مباشراً محملاً هذا الواقع كل أنواع الفساد، ملقياً عليه جميع التبعات، جاعلاً من هزيمة حزيران مفتاحاً لجميع أنواع الضياع) (3).

لقد أحدثت نكسة حزيران في النفس العربية – على وجه العموم، والشاعر علـى وجه الخصوص – شرخاً عميقاً، وجرحاً غائراً دفعت الشعراء إلى تصويرها في مظاهرهـا، وانعكاسا ا الذاتية، والجماعية (واستخدموا جل المعطيات التاريخية، والحضارية، والحياتيـة لتبيان أثرها.. وكانوا في كل ذلك مهزومين من داخلهم منهارين إلى أقصى حد أمام الحدث

---

(1) «ا موعة الشعرية الكاملة»، ط(2) (جدة: مطبوعات امة، 1408هـ/1987م)، ص303-304.

(2) انظر: الهندي، أشجان محمد: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص 92.

(3) بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث »، ص 164.

الجلل، وأبرز ما في تصوير الهزيمة تلك المفارقة الفاجعة بين الماضي، والحاضر، وبين التـاريخ العظيم، والواقع المهزوم)[1].

ولعل هذا هو ما دفع الشاعر -هنا- إلى توظيف حطين ـذه الصـورة العكسـية الساخرة؛ ليحدث هذه المفارقة، وهذا التناقض بين الماضي الزاهي الذي صـنعته (حطـين الحقيقية)، والحاضر المهزوم المأزوم الذي دفع (بحطين الخداع، والزيف) إلى الوجود، وألهـى الجماهير ـا حتى وقعت الهزيمة؛ وقلّ أن تجد شاعراً من الشعراء العرب المعاصـرين عـرض لهزيمة حزيران إلا وحاول أن يصور فداحة الهزيمة، ويبحث عن أسبا ـا، وآثارها، ويقترح لها الحلول التي رآها كفيله بتجاوزها؛ لا سيما ذلك الشعر الذي أعقب هـذه الهزيمـة بفتـرة وجيزة[2].

وينتهج الشاعر (كمال عمار: مصر: ١٣٥١هـ ـ/١٩٣٢م-..) النـهج ذاتـه في استدعاء ملامح حطين المزيفة من خلال نقده اللاذع لهزيمة حزيران التي أفرزت – في ذلـك الوقت – صورة حطين ـذا الشكل، وإن كان قد بدا في معالجته هذه أكثر قـدرة علـى التصوير، والتشخيص البارع الذي استحضر به حزيران وقد عاد مزهواً، ومختالاً في شـكل مرعب، مخيف، التهم –بوحشيته– كل أعضاء الشاعر، ولم يبق منه إلا العينين اللتين أبقاهما لترى فظاعة الأمر، وبقايا الأشلاء إذ قال:

يونيو جاءَ

باركه الشيطانُ

لمـا أبصر في شفتيه الساخرتين بقايا أشلاءْ

---

(١) المرجع نفسه:، ص ٧٦.

(٢) عرضت عددٌ من الدراسات، والبحوث لهزيمة حزيران، ووقعها على وجدانات الأدباء بشكل موسع يمكن الرجوع إليها، منها على سبيل المثال:

- السويد، حليمة بنت محمد: « القضية الفلسطينية في الشعر الإسلامي المعاصر: ١٣٨٧هـ - ١٤١٠هـ)، ط(١)،(الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، ص ٦٢-٨٦.
- عبدالغني، د. مصطفى: « الاتجاه القومي في الرواية»، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت:ا لس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٩٤م)، ص ١٧٣-٢٠٨.
- بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث »، ص ٦٥-١٩٤.

قلبي.. عقلي، والأمعاءْ

لم يترك لي غيرَ العينين

لآراه أمامي يضحك مني حين يشاء[1]

لينتقل بعد هذه الصورة المشخصة هيئة حزيران إلى مخاطبته خطاباً ساخراً يبرز حالة الضعف، والهوان التي استحالت إليها وضعية المواطن العربي بعد مجيئه، طالباً إليه ألا ينخدع بصوت حطين المزعومة، ولا بالأصوات الهادرة هنا، وهناك؛ فهي لا تعدو أن تكون أصواتاً مزيفة فارغة؛ لأن الأمة التي تحاول بعثها هي أمة في عداد الأموات:

لا يخدعك النور الشاحب في الطُرقات

لا يخدعك الطبلُ الأجوف في الكلمات

عن حطين

عن نار تحرق أعداءَ الله، وأعداءَ الدين

عن كل دعاءٍ صحنا في آخره آمين[2]

محاولاً الشاعر في قصيدته هذه أن يتناص مع أبي الطيب المتنبي مستحضراً بعض أبياته، ممعناً في تعرية واقعه المهزوم بعد حزيران، محاولاً نقده، وفضحه من خلال المفارقة الصارخة بين ما يمثله أبو الطيب من قيم العروبة في شموخها، وإبائها، واعتزازها، وما عليه المواطن العربي اليوم – سليل أبي الطيب – من مهانة، وذلة، وانحطاط؛ وهذا الاستدعاء لصوت المتنبي أضحى ظاهرة لافتة في الخطاب الشعري الحديث، والمعاصر بوصف المتنبي قد غدا (نافذة على أسئلة الوجود العربي بالنظر إلى مكانة المتنبي في استعادة قيم الحرية، والحياة،

---

(١) ديوانه: « صياد الوهم »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، والنشر، ١٩٧١م)، ص٤٢-٤٣.

(٢) ديوانه: « صياد الوهم»، ص ٤٣-٤٤.

والاستقلال التي ظلت مهددة من أعداء الداخل والخارج) [1]؛ والذي قل أن تجـد شـاعراً عربياً في العصر الحديث لم يستدعه أو يتعانق معه للتعبير عن هذه المضامين[2].

ويأتي ملمح (حطين المباعة) ملمحاً بارزاً عند الشاعر: (محمود درويش) في قصيدته: (أنا آت إلى ظل عينيك) التي صور فيها عشقه لمحبوبته (فلسطين)، وتعلقه ا وإصراره على العودة إليها – رغم كل القيود، وكل المآسي، والخيانـات، ووسـط مخـازي الحاضـر، وإحباطاته، وشعاراته الزائفة –؛ (ليبشر بأن الأرض أرضه، والبيت بيته، وسيرجع إليه مـن منفاه) [3] – على الرغم من غبار الأكاذيب، والدعايات التي باعت القضـية الفلسـطينية، وباعت معها حطين رمز النضال:

أنا آت إلى ظل عينيك.. آت

من خيامِ الزمان البعيد، ومن لمعان السلاسلْ

أنا آت إلى ظل عينيك.. آت

مثْلَ نسر يبيعونَ ريش جناحه

ويبيعونَ نار جراحه

بِقناعٍ، وباعوا الوطن

...

كذَبوا لم يكُن جرحنا غَير منبر

للذي باعه.. باع حطين.. باع السيوف ليبني منبراً

نحو مجد الكراسي !.. [4]

---

(١) أبو هيف، د. عبدالله: « قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث»، ص ١٥٣.

(٢) هناك أبعاد كثيرة استهوت الشاعر العربي الحديث في صورة المتنبي الغنية بأبعادها، ودلالا ا، ولكن البعد السياسي كان أحد أبرز وأهم هذه الأبعاد، وأكثرها جاذبية. انظر: أبو هيف، د. عبدالله: «كتابـه السـابق»، ص١٣١، ١٦١.

(٣) الآغا، يحيى زكريا: « جماليات القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ط(١)، (قطر: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١١٤٧هـ/١٩٩٦م)، ص ١٣١.

(٤) «ديوانه»، ج١، ص ٣٢٤، ٣٢٨، ٣٢٩.

ويكاد يشكل (الوطن/ المنفى/ والحلم/ والثورة) مرتكزات ينطلـق منـها محمـود درويش – في غالب شعره يبني منها رؤيته الشعرية، ومنها هذه القصيدة- التي يتمازج فيها الواقعي مع الحلم، والألم مع الأمل؛ ليحتفل الشاعر ـذا الصـمود، والمقاومـة – رغـم إحباطات واقعه، وزيفه- الذي يصبح محل تقدير من قبل المواطن الفلسـطيني – صـاحب القضية – يظهر به عجز الواقع العربي، وكذبه، ومتاجرته بقضيته، وبالنضال الذي تجسـده (حطين المباعة)، وقد استمد الشاعر صموده، وإصراره على العودة إلى وطنـه مـن إيمانـه بقضيته؛ كونه (لم يساوم/ ولم يبع مهره في سوق الشعارات/، ولم يدق الطبـول لعـرس الجماجم) [1]؛ وهو هنا ينتقد واقعه مثلاً في بعض الأنظمة العربية التي اتخذت مـن القضـية الفلسطينية، ومن المتاجرة ا وسيلة دعائية لتحقيق غايات نفعية، فباعت حطين حين باعت النصر، ورضيت بالهزيمة من أجل تحقيق تلك الغايات؛ وهذا النقد الواقعي يؤكد مـا يـراه بعض الدارسين من أن الأصل في الشاعر أن يكون معارضاً لا يكف عن التصادم مع أسوار واقعه دفعاً وتحويراً ليصبح هذا الواقع صورة مماثلة، أو مشا ة لما في ذهنه، أو ما يحلم به[2].

والشاعر –هنا– مع أنه حقق شيئاً من هذا التصادم مع واقعه عبر نقده اللاذع له إلا أنه في المقابل التحم بأرضه التحاماً عميقاً إلى الحد الذي جعل منها امرأة محبوبة (أنا آت إلى ظل عينيك)؛ وهذا المزج بين صورة المرأة وصورة الوطن إضافة إلى كونه يكاد يكون حقيقة عند الشاعر إلا أن د. محمد الشنطي يعد ذلك من الروافد الرومانسية التي رفـدت شـعر المقاومة عند الشعراء الفلسطينيين، ومنهم محمود درويش [3]؛ وهو ـذا الالتحـام مـع معشوقته الأرض الفلسطينية يعمل على إقامة توازن في لغة الخطاب الشعري بين لغة حالـة تتوسل بالعشق والحب، وبين لغة غاضبة تنبع من إدانة الواقع، ونقده، وفضح تخاذله؛ ولعـل هذا ما أشار إليه د. أحمد الزغبي عندما قال: (لقد كان محمود درويش شاعراً غاضباً، محباً،

---

(١) انظر: «ديوانه»، ج ١٠ ص ٣٣١.

(٢) انظر: سليمان، د. علي: « الشعر الجاهلي، وأثره في تغيير الواقع»، ط(١)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافـة، ٢٠٠٠م)، ص ٤.

(٣) انظر: «خصوصية الرؤيا، والتشكيل في شعر محمود درويش»، مجلة فصول: (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١، أكتوبر ١٩٨٦م/مارس ١٩٨٧م)، ص ١٤٠-١٤١.

ثائراً، ناقماً حالماً.. جسد مشاعر الغضب، والحب، والثورة، والنقمة، والحلم عبر هذه التجربة الطويلة)[(١)].

ويتضح مما سبق عرضه أن شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين قد استلهمتا في الخطاب الشعري من خلال رؤية ركزت على استدعاء ملامحهما المعاصرة بشكل يخالف صور ما المضيئة المشرقة في المدونة التاريخية، وفي الذهنية العربية المتلقية هذا الخطاب فجاء صلاح الدين (مطعوناً/ ومقتولاً/ ومباعاً/ ومأسوراً/ ومثلجاً...)، وجاءت حطين: (مزيفة/ ومباعة/: ومحطمة..) وفقاً لتقنية الاستلهام العكسي، أو الضدي؛ والخطاب الشعري حين استدعى هذه الملامح، ومارس هذا الدور التأويلي، والانحراف التصويري لم يكن من غايته – فيما ظهر للبحث – تشويه الشخصية الصلاحية، والحدث حطين، والانحراف بدلالتهما في الماضي انحرافاً يسعى إلى الهدم، والتشويه – كما هو الحال في تناول بعض الشخصيات الإسلامية التي نالت عند بعض شعراء الحداثة تشويهاً لحقائقها، وتزويراً لوضيعتها التاريخية ا يدة[(٢)] -أما ما نال الشخصية الصلاحية، وحطين فلم يكن من هذا القبيل، وإنما جاء من خلال تصوير رؤية الشاعر لانعكاس صورة صلاح الدين، وحطين في الواقع، وحضورهما

---

(١) « الشاعر الغاضب: محمود درويش»، ص ٧.

(٢) كما هو الحال في شخصية عثمان بن عفان، وعمار بن ياسر، والحسن بن علي، وأبي ذر الغفاري، وسعد بن أبي وقاص، وأبي موسى الأشعري، وخالد بن الوليد – رضي الله عنهم – ومن أعقبهم من أمثال: عقبة بن نافع،وهارون الرشيد، وغيرهم الذين انحرف بعض شعراء الحداثة بملامحهم التاريخية انحرافاً مشوهاً يتناقض مع مكانتهم الإسلامية، وأبعادهم التاريخية حين أسقطوا عليهم ظلالاً إيديولوجية، وسياسية لا تتوافق مع قيمهم المشرقة النبيلة في نفس كل مسلم، انظر في هذا الانحراف التزويري المشوه على السبيل المثال:

- محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص ٦١-٦٧.
- مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج١، ص ١٩٨-٢٠٨٠.
- هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٦٥.
- بدر، د. عبدالباسط: « مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي »، ط(١)، (جدة: دار المنارة للنشر، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ٦٢؛ بل إن شخصية الرسول ﷺ، وشخصيات بعض الأنبياء والرسل-عليهم السلام- لم تسلم من التشويه والاسقاط المذهبي والسياسي. انظر في هذا على سبيل المثال:
- عبدالعليم، عيد حجازي: « توظيف التراث الديني في القصيدة العربية المعاصرة»، ص١٨٢، ١٨٥.
- مطاوع، علي عبدالوهاب: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، ص٣٩٠-٣٩٣.

فيه بشكل مغاير لصور هما وفاعليتهما، ورمزيتهما في الماضي على سبيل المفارقة والمناقضـة والضدية التي سعى الخطاب الشعري فيها إلى إدانة واقعه، ونقد تقاعسه، وخياناته، وشعاراته البراقة، وشخصياته العاجزة عن الفعل، والتي لا يجمعها بصلاح الدين، ومعركة حطـين إلا مجرد الاسم مع التناقض الصارخ بينهما؛ والخطاب الشعري ـ بهذا التأويـل يـدين هـذه الشخصيات القيادية، والمعارك المعاصرة ملقياً اللوم على الواقع المزيف الذي أفرز هذه الرموز والمعارك المزيفة من جهة، وعلى هذه الرموز السياسية، والاجتماعية، ومعارك النصر الموهمة التي لم تفلح في تمثل صلاح الدين وحطين تمثلاً حقيقياً من جهة أخـرى؛ (ومثـل هـذه التحويرات الفنية للخطاب التاريخي لا يعني تزويراً له، أو تزييفاً فيه، وإن كانت تعني محاولة الإخلاص لخصوصية الخطاب الشعري) [1]؛ إذ إن الشاعر في هذا الجانب(استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير)[2].

ويبدو أن الخطاب الشعري المعاصر قد وفق – من خلال هذا التحـوير في ملامـح صلاح الدين وحطين – في التعبير عن القضايا، والدلالات المعاصرة التي حاول التعبير عنها، ونقدها في واقعه الراهن، انطلاقاً من كون الشخصية الصلاحية هي الأقدر والأمثل في التعبير عن هذه القضايا، حيث إن شخصية صلاح الدين ببعدها الإسلامي والجهادي حين تستدعى تستدعي معها في نفس المتلقي معاني الجهاد، والعزة، والكرامة، والدفاع عـن مقدسـات الإسلام، وصيانة الأرض العربية، وترتبط – في العادة – بفلسـطين والمسـجد الأقصـى، وتحريرهما من المحتلين الغاصبين؛ وحين يهدف الخطاب الشعري المعاصـر – تحـت وطـأة انتكاسات الحاضر – التعبير عن تخاذل الواقع العربي تجاه فلسطين وعن حالـة الانهزاميـة، والانكسار، والذل، والمتاجرة بقضايا الأمة عبر الشعارات البراقة، والمعارك الموهمـة، حـين يهدف للتعبير عن هذا كله فشخصية صلاح الدين، وحطين المرتبطتين بفلسطين في الذهنية العربية المتلقية هما الأقدر على النهوض على إيصال هذه الدلالات حين تستوحى اسـتيحاءً عكسياً؛ (لتصبح وسائل تعبيرية لحلّ إشكالية النصر الغائب، والقـوة المفقـودة، والعـدل

---

(١) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري»، ص ٣٨٩.

(٢) اصطيف، عبدالنبي: « خيط التراث في نسج الشعر العربي»، مجلة فصول، عدد سابق، ص١٩٠.

الباهت، والظلم المستحكم) [1]. وإن أخفقت بعض المعالجات الشعرية – في هذا الجانب - فإخفاقها ليس راجعاً إلى تشويه أو تزوير بعض الملامح الصلاحية، وإنما يعود إلى إخفاقها في انتقاء المدلول المعاصر الذي تسقطه على شخصية صلاح الدين للتعبير عنه بما يتوافق مع أبعاد الشخصية الصلاحية وإيحاءا ا، وقد أشار د. علي عشري زايد إلى إخفاق محمود درويـ ـش حين وظف شخصية صلاح الدين توظيفاً عكسياً للتعبير عن إعجابه بالثورة الكردية، منتقداً الواقفين في طريقها حين قال في قصيدته (كرستان):

هل خر مهرك يا صلاح الدين؟ هل هوت البيارق؟

هلْ صار سيفُك.. صار مارق؟

في أرض كُردستان حيثُ الرعب يسهر والحرائق [2].

لكون هذا التوظيف العكسي لا يتفق مع ملامح صلاح الدين. (فشخصية صـ ـلاح الدين.. تصلح للتعبير عن الانتصار، والزهو، والنضال، وعن عكس هذه المـ ـدلولات عـ ـن طريق الاستيحاء العكسي، لكنها لا تصلح للتعبير عن مشروعية الثورة الكرديـ ـة، وإدانـ ـة مقاوميها) [3].

ومن هنا يمكن القول: إن شخصية صلاح الدين قد حظيت في الرؤية الشعرية – من خلال استحضار ملامحها الماضية، والحاضرة - بنظرة التقدير، والاعتزاز، والشعور بعظمـ ـة هذه الشخصية ومكانتها، واستشعار ما قدمته للأمة العربية والإسلامية حـ ـين اسـ ـتعادت المسجد الأقصى، وحررته من أيدي الغزاة الغاصبين، وأن الحاضر اليوم بحاجة إلى شخصـ ـية قيادية فاتحة ومحررة مشا ة، تمارس نفس الدور، وتحقق ذات الإنجاز، ويكاد يلتقي على هذه الرؤية غالبية الشعراء المعاصرين الذين استلهموا صلاح الدين، وحطين. وأنّ ما نال ملامحهما التاريخية –عبر مرايا الحاضر– من تحوير، أو تأويل إنما هو تطويع فني للتعبير – من خـ ـلال

---

(1) الحارثي، د.محمد بن مريسي: « تشكيلات تراثية في شعرنا المعاصر»، بيادر، عدد سابق، ص ٣٠.

(2) «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٩٣-٢٩٤.

(3) المرجع نفسه: ص ٢٩٣.

هذه الملامح المعاصرة – عن الإدانة للواقع على سبيل المفارقة التي رأى فيها بعضهم وسيلة تعيد التوازن إلى النفس المنهزمة المحبطة، وتنفسياً عما تعانيه من مرارة وألم[1].

* * *

وتشكلُ محاكمة الواقع العربي المعاصر بكل انتكاساته السياسية، والاجتماعية، والثقافية مرتكزاً رئيساً، وراء استدعاء الشخصية الصلاحية في الخطاب الشعري المعاصر؛ هذا الواقع الذي تميز بكثير من خيبات الأمل المتوالية سواءً كان ذلك على المستوى السياسي، أم على المستوى الاجتماعي، أم الاقتصادي، أم الحضاري. وحفل هذا الواقع بكثير من الاختلالات، والتناقضات، والصراعات، والهيمنة على أجزاء من الأرض العربية؛ (والحق أن هذا الواقع قد ملأ على الشعراء العرب الملتزمين بقضايا أمتهم ملأ عليهم حياتهم، ولم يترك لكثير منهم مجالاً واسعاً للجولان في المجالات الفكرية المجردة إلا بالمقدار الذي يساعدهم على نقل الواقع نقلاً فنياً إلى القواعد العريضة من الجماهير العربية، لا لتستمتع به، ولكن لتصدمها بذلك الواقع من جهة، ولتعريته أمامها تعرية كاملة من جهة أخرى؛ حتى يتسنى لها أن تدرك حقيقته، وتعي مأساويته)[2]؛ وبالتالي فقد غدا هذا الواقع بكل هذه التناقضات، والإحباطات، والرغبة الجامحة في تجاوزه من أهم الأمور المحرضة للشاعر المعاصر على استلهام الشخصية الصلاحية، وتوظيفها في المتن الشعري؛ خاصة بعد احتلال الصهاينة لفلسطين، وبروز القضية الفلسطينية كقضية مصيرية للعرب والمسلمين؛ وإن كان الاهتمام بالفكرة، أو الصيغة الصلاحية قد بدأ مبكراً في الإطار الفلسطيني، إذ بدأ منذ مطلع الثلاثينات الميلادية إبان حركات مقاومة العرب ضد الأطماع الصهيونية في فلسطين[3]؛ هادفاً الخطاب الشعري بهذا الاستدعاء الصلاحي إلى محاكمة الواقع، وتعريته، ونقده، وفضح معايبه، ونواقصه، وإبراز الأسباب التي آلت بالأمة ومقدراتها إلى هذا الحال المنكسر، والوضعية المنهزمة، وتلمس الحلول والمخارج التي رآها الخطاب الشعري كفيلة باستنفاذ هذا

---

(١) انظر: نصير، أمل: « المفارقة في كافوريات المتنبي»، مجلة أبحاث اليرموك، (الأردن: مج ١٥، ع٢، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص ٣٣.

(٢) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ٩٧.

(٣) انظر: الطعمة، صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٥١.

الوضع، وردم الفجوة العميقة بين الماضي الزاهر للأمة العربية والإسلامية، والحاضر المهـين الذي يحياه اليوم، وفق قراءة للواقع العصري المعيش، وتفكيك مفرداته، ومعانيـه المتباينـة، وإعادة صياغة هذه المفردات صياغة تستهدف كشف الداء، وتلمس الدواء عـبر وصـل الحاضر بالماضي، وإقامة الماضي الزاهي بإزاء الحاضر الخانع المتردي، ليظهر زيفه، وتقاعسه، وإخفاقه.

وقد جاءت شخصية صلاح الدين في ماضيها التاريخي معـادلاً منـاظراً لتاريخنـا المعاصر، وواقعنا المعيش في مواجهة غاضبة، وحانقة على الواقع، وإشكالياته المزمنة، ومقاومةً للظلم الاجتماعي، والقمع السياسي، والتردي العسكري، والانحطاط الحضاري، ومصادرة الحريات الفردية، والجماعية داخل الوطن العربي، وإخفاقات الخطاب السياسـي، وزيفـه، وشعاراته البراقة الخاوية التي قادت الأمة العربية إلى الهزائم، والنكبات المتعاقبة أمـام العـدو المحتل للأرض العربية، ومقدسا ا المباركة، وما استتبع ذلك من ضعف، وا ـزام، وتـرد، واستلاب؛ والخطاب الشعري ذا يدين الواقع، - من خلال صورة صلاح الدين – كمـا يظهر زيف، وتقاعس بعض شخصياته السياسية والاجتماعية عن النـهوض بـه إلى عـزة الماضي، وهو في الوقت ذاته يدين (الوضع [العربي] المطبـوع بالرضـوخ، والاسـتكانة، والقناعة، والرضى، والنجاة بالنفس دون ا ا ة والرفض والمقاومة لانتزاع الحق المغصوب، وافتكاك الكرامة الممتهنة) [1].

وقد تجلت محاكمة الواقع من خلال الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين عبر ثلاثة أبعاد رئيسة:

البعد الأول: الأزمة التي عنوا بالحديث عنها، وإبرازها، وتصـوير أثرهـا علـى نفوسهم، ونقدها، ومحاكمة الظروف والوقائع التي أفرز ا.

والبعد الثاني: التخاذل العربي إزاء قضايا الأمـة المصـرية في فلسـطين، ولبنـان، والجولان، وبقية الأقطار الإسلامية.

---

(١) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ٤٠٠.

والبعد الثالث تمثل في: استنهاض الواقع القائم، وتحريضه نحو الفاعلية، والوصول به إلى الواقع المنشود باستحضار صورة صلاح الدين البطولية، وفاعليته المنتصـرة في حطـين؛ لاستنهاض الأمة الإسلامية، وإذكاء حميتها للخروج ا من الضعف، والتردي الذي تعيشـه إلى الآفاق المطلوبة.

وسنتناول هذه الأبعاد الثلاثة بشيءٍ من التفصيل الذي يجلي صورة كل منها، ويرسم في المحصلة النهاية الرؤية الشعرية للواقع، وضغوطه، وأزماته، ومحاولة النهوض به، وتوظيـف شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين للتعبير ما عن ذلك، ومواجهته ومعالجته.

وبإمكانك رصد البعد الأول في محاكمة الواقع وإدانته من خلال مفهوم الأزمة التي تحمل في دلالتها اللغوية معنى الضيق، والشدة، والإطباق[1]، والأزمـة في الواقـع (هـي: انقطاع، وانفصال عن حالٍ سوية، أو مألوفة، أو مستمرة؛ ومن شأن هـذا الانقطـاع أن يسبب اضطراباً، أو ألماً؛ لأن المألوف بطبيعته مريح، ولأن السوي في جـوهرة صـحي.. والأزمة بصفة عامة هي انعكاس موضوعي صادق، وتعبير مباشر عن واقع الحال) [2].

والمقصود ا هنا: ما عاناه الشعراء المعاصرون من أزمـات عصـفت بكيانـا م، وذوا م، ومجتمعا م، وطوحت بأحلامهم القومية، ومشروعا م الوحدوية حـتى وجـدوا أنفسهم بحالات التشرذم، والتمزق، والضياع الذي أدى إلى هزيمة الذات، واستلاب الأرض العربية، والغبش الذي أصاب ملامح الهوية؛ والحقيقة أ ا ليست أزمة واحدة بقدر ما هـي أزمات متنوعة تعددت بتعدد الإحباطات، والانتكاسات التي عاناها المواطن العربي، والشاعر على وجه الخصوص – في هذا العصر-؛ فهناك أزمة ذات عربية مهزومة، منكسرة، وهناك أزمة مقدسات سلبية، ووطن محتل، وهناك أزمة قيم، وأزمة نصر مفقود، وأزمـة حريـة، وأزمة تخلف حضاري..؛ الأمر الذي دفع الشاعر العربي المعاصر إلى انشطار في ذاته؛ فانتهج موقفين متقابلين في التعبير عن كل هذه الأزمات هي:

---

(١) ابن منظور: « لسان العرب »، ج ١٢، ص ١٦ - ١٨

(٢) اليحيى، فرحان: « أزمة المواطنة في شعر الجواهري: دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي»، ط(١)، (دمشـق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ٢٨-٢٩.

الموقف الإصلاحي الناقد: الذي حاول فيه ممارسة دور المصلح الاجتماعي الـذي يضع يده على أزمة الأمة، وقضاياها، وإشكالياتها المتعددة، ويفكك أبعاد الهزيمـة، (ويـرد الفشل العربي إلى أسبابه البعيدة، ومقدماته الأولية الكامنة في نسيج حياة المجتمع، وأسـاليبه الإتباعية، وطرق تفكيره، وعجزه عن مواجهة التحـديات المعاصـرة) [١]؛ ممارسـاً دوره الانتقادي الذي يكشف العيوب، ويبرز الخلل (بغية توسيع رؤيتنا للأشياء، وتغير تيار الوعي فينا) [٢]؛ وهذا الموقف الرئيس أفرز مواقف مصاحبة له تجلت في النقد والإدانة، والغضـب، والثورة، والرفض، والتحفيز، ومواقف التحدي، ومواجهة الواقـع، والأمـل المستشـرف التجاوز، والحل.

والموقف الآخر هو: موقف الانكفاء على الذات، والشعور بالاستلاب المفضـي إلى الاغتراب بكل أنواعه السياسية، والاجتماعية، والنفسية؛ هذا الاغتراب الذي يراه البعض أنه يشكل أزمة الإنسان المعاصر، بل هو السمة المميزة لعصرنا[٣]؛ وقد دفع إليه تردي الواقـع، وإخفاقاته، وعجز الفرد العربي عن التجانس مع واقعه، وعدم رضاه عنه، ومحاولـة الثـورة والتمرد عليه؛ وقد برز هذا الموقف بشكل لافت بعد هزيمة حزيران، واستمر بعد ذلك حتى حاولت النفس العربية التعزي أمام الهزيمة، وتخطيها، وتجاوز آثارها[٤].

وليس من غاية البحث هنا استقصاء أزمات الواقع العربي، وانتكاساته؛ نظراً لكثرتها، وتشعبها، وتنوع بواعثها؛ وإنما الغرض التوقف أمام أبرز الأزمات التي كانـت الشخصـية

---

(١) فرنجية، بسام خليل: « الاغتراب في أدب حليم بركات: رواية ستة أيام »، مجلة فصول، (القاهرة:الهيئة المصـرية العامة للكتاب، مج٤، ع١، ١٩٨٣م)، ص ٢٠٨.

(٢) المقال نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) انظر: سلامي، د. سميرة: « الاغتراب في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري»، ط(١)، (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٠م)، المقدمة: ص ٨. وانظر: الفارسي، د. سعيدة خاطر: « سعاد الصباح بين الاستلاب، والاغتـراب »، ص ٩٣، وما بعدها؛ وبعض الدارسين يربط بين فكرة الاغتراب في المجتمع المعاصر، وبين الجـذور الماركسـية، والوجودية التي تأثر بها البعض؛ بوصف هذه الجذور من مفرزات الحداثة المعاصرة. انظر: رجـب، د. محمـود: «الاغتراب»، ط(١)، (الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٧م)، ص ١٢، وانظر: منصور، إبـراهيم محمـد: « الشعر والتصوف»، ص ٣١٠.

(٤) انظر في الانهيار الذي أحدثته هزيمة حزيران في النفس العربية الشاعرة، وما خلفته في أعماقها من يأس، وما أعقب هذه المرحلة من تماسك تفصيلاً: بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث»، ص٦٥-١٩٤.

الصلاحية وسيلة من وسائل التعبير عنها، والتحريض على تجاوزها، وهي في هـذا المنحـى كثيرة، ومتعددة، إلا أنه يمكن تأطيرها في منحيين بارزين هما:

- **أزمة الذات.**

- **وأزمة الآخر.**

وتحت كل نوع من هذين النوعين فيض من الأزمات والإشكاليات التي عرض لهـا الشعراء، ولا يمكن للبحث –بطبيعة الحال– أن يستقصي كل هذه الأزمات بقدر ما يمكنـه أن يشير إلى أبرزها.

وقبل تناول كل نوع من هذين النوعيين، والوقـوف علـى توظيـف الشخصـية الصلاحية، ومعركة حطين في سبيل التعبير عنهما لا بد من التأكيد على ثلاثة أمور:

الأول: أن الخطاب الشعري المعاصر الذي استدعى الشخصية الصلاحية،وعبر ا عن أزمته الراهنة يكاد يلحظه الناظر خطاباً مأزوماً يئن تحـت وطـأة انتكاسـات الحاضـر، وإحباطاته الكثيرة؛ فقلما تجد شاعراً من الشعراء الذين أمكن الوقوف على إنتاجهم الشعري إلا وهو يعاني من واقعه؛ مما يمكن معه القول: إن الشاعر المعاصر هو شاعر مأزوم بكل مـا تحمله هذه الجملة من معاني، ودلالات؛ وهذا التأزم – بطبيعة الحال- ما هو إلا انعكـاس لتأزم ا تمع الذي يعيشه؛ (فقد بلغ من عمق اتصاف ا تمع العربي بصفة التأزم أنه بـات يصح فيه القول بأنه مجتمع يراكم الأزمات...؛[و] تراكم الأزمات إلى حد الاستعصاء ليس دليل صحة، بل هو علامة التردي، والانتقال من سيء إلى أسوأ، وربما تصل إلى حالة مـن العجز الكامل) [(١)]؛ ومع هذا فإن هذه الأزمات المتعاقبة والمتكاثرة لم تفقد الشاعر المعاصر – في الغالب– تماسكه، وثباته؛ حيث بقي الكثير من الشعراء ثابتاً يساعده علـى التماسـك، والتبصر، والإيمان بالغد المشرق استدعاؤه الرموز التاريخية ذات الامتداد النفسي في ضـمير المواطن العربي من جهة، وثقته في قدرة أمته العظيمة على النهوض من جهـة أخـرى[(٢)]؛ وبالتالي فقد جاء استدعاء صلاح الدين، وحطين تحت إلحاح هذا الواقع المأزوم؛ فكانا همزة

---

(١) اليحيى، فرحان: « أزمة المواطنة في شعر الجواهري»، ص ٢٩.

(٢) انظر: بلبل، فرحات: « أحزان الشعر العربي الحديث »، ص ١٧٣.

وصل لكشفه، ونقده، ومحاولة تجاوزه من خلال اسقاط الماضي علـى الحاضـر، ومقابلـة الحاضر بالماضي؛ هذا الإسقاط الذي يقوم في أساسه (على قدرة الشاعر الفكريـة في تمثـل الوضعين، وتحديدهما لإجراء المطابقة بينهما، والخروج بانطباع معين يرسخه الشاعر لـدى القارئ كبرهان غير مباشر على الحالة التي يخلقها، أو الموقف الذي يصوره..؛ وهذا الإسقاط يختلف –بالطبع– عن ذكر الأحداث التاريخية، أو الإشارة إليها) [1]؛ مما الذي جعل شخصية صلاح الدين – ذا التوظيف– ضرباً من الرؤية الشعرية التي يحاول ا الشاعر قراءة واقعـه قراءة واعية، وإعادة صياغته، وصهره من جديد؛ إنطلاقاً من كون (التراث لا يقيد الشـاعر في الزمن الماضي بل يستثمره في فهم الحاضر، وقضاياه؛ فهو يتيح له أن يكون مشغولاً موم عصره، وقضاياه، ومشاكله) [2].

أما الأمر الثاني فهو: تشاكل الخطاب الشعري المعاصر –المستدعي شخصية صلاح الدين – في أزماته؛ إذ يكاد هذا الخطاب يتوارد على جملة من القضايا المحورية التي يمكن أن تكون بؤرة الهم العربي المعاصر التي تعانيها النفس الشاعرة، وتصطلي بويلا ا، وتحمل هـم تجاوزها، ومعالجتها، والتي تتمحور في مجملها حول: انتكاسات الذات العربية، وما تعانيه في واقعها من هزائم نفسية، وعسكرية، واحتلال للأرض العربية، وضياع للمقدسـات، ومـا استتبع ذلك من ضعف المواجهة، وخنوع التصدي، ولم يظهر الشعراء في قطر من الأقطـار العربية خصوصية في طرح أزمات تخصهم دون غيرهم استدعوا صلاح الدين للتعبير عنـها؛ حتى شعراء الأرض المحتلة الذين ركزوا على قضايا الاحتلال، والنفي، والتشـرد، وضـياع الأرض الفلسطينية، ومواجهة الممارسات اليهودية شاركهم في تناول هـذه الأمـور بقيـة الشعراء العرب الآخرين، وانفعلوا ا انفعالاً لا يقل عنهم؛ وهذا إن دل على شيءٍ فإنمـا يدل على وحدة تصورية للقضايا والهموم تكاد تتقارب عند الشعراء العرب إلى حد بعيـد، كما يدل على وحدة شعورية في طرح هذه الهموم، وكشفها، وتلمس الأسباب لعلاجها من خلال استدعاء صورة صلاح الدين، وبطولاته، والتي مثلت صورة الأمجاد العربية في ماضيها

(١) صبحي، محي الدين: « الأدب والموقف القومي»، ص ٨٥.

(٢) العرجان، د. جهاد يوسف: « جذور الرفض في ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمل دنقل»، مجلة فكر، وأبداع، (القاهرة: رابطة الأدب الحديث، جزء ٢٣، فبراير ٢٠٠٤م)، ص ٩٢.

الزاهر بعد أن (أسبغوا عليها جواً من المعاصرة، والالتحام التام الذي خلقوه بـين أحـداث الماضي، وواقع الحاضر)[1].

وهذا التشاكل في رؤية الأزمات التي يعاني منها الواقع قابلـه اخـتلافٌ في رؤيـة المعالجة، وافتراض الحلول الكفيلة بالتجاوز؛ وفقاً لتباين المنطلقات الفكرية التي ينطلق منها الشعراء أنفسهم.

والأمر الثالث: ندرة الأزمات الذاتية، والهموم الفردية التي حاول الشعراء المعاصرون التعبير عنها –من خلال الشخصية الصلاحية؛ إذ تكاد تكون جلّ الأزمـات- إن لم تكـن كلها – التي عرض لها الخطاب الشعري هي أزمـات جمعيـة تعلقـت بالأمـة العربيـة، والإسلامية، وما تعلق منها بشيء من هموم الفرد فلا يعدو أن يكون هماً ذاتياً اندرج تحتـه الهم الكلي؛ أو نتج عنه؛ بوصف الشاعر فرداً من أفراد الأمة؛ وهذا إن دل على شيءٍ فإنمـا يدل على تجاوز الخطاب الشعري المعاصر –نتيجة لظروف واقعه الراهن –تخوم الرومانسـية المتقوقعة على الذات إلى آفاق القضايا العامة، كما يدل –في ذات الوقت- على أن الرؤيـة الشعرية قد وجدت في صلاح الدين الشخصية الرمزية القادرة على حمل هموم الأمة أكثر من حملها هموم الفرد، ومعاناته الذاتية؛ الأمر الذي يمكن الدارس مـن وصـف هـذا الشـعر المستدعي صلاح الدين بأنه شعر قضية، لا شعر أحلام ذاتية، وهموم نفسية وفردية ضيقة.

وقد شكلت أزمة الذات العربية في بعدها الحضاري، والسياسـي والاجتمـاعي، والقيمي بعداً عميقاً في الخطاب الشعري، واستحوذت على نصيب وافـرٍ مـن الطـرح، والمعالجة، وخاصة بعد نكسة حزيران؛ وما ذلك إلاّ لفرط الاحساس بعمق تـأزم الـذات العربية، وإخفاقا ا، وقد شكل هذا المرتكز الأساس الذي تفجرت منه معاناة المواطن العربي، وإحباطاته، وهزائمه؛ فكانت هي السبب في كل انتكاساته الحاضرة؛ وبالتالي فقـد انـدفع الخطاب الشعري في عرض هذه الأزمة، وظروفها، منتقداً الوضع الذي أبرزها، مجتهـداً في البحث عن مخرج منها عبر وسائل كان من أهمها: الارتداد إلى الماضي، والعودة إلى التراث العربي والإسلامي، والتشبث به، وعرض أزمة الذات على مرآته الناصعة؛ لينكشف العـور،

---

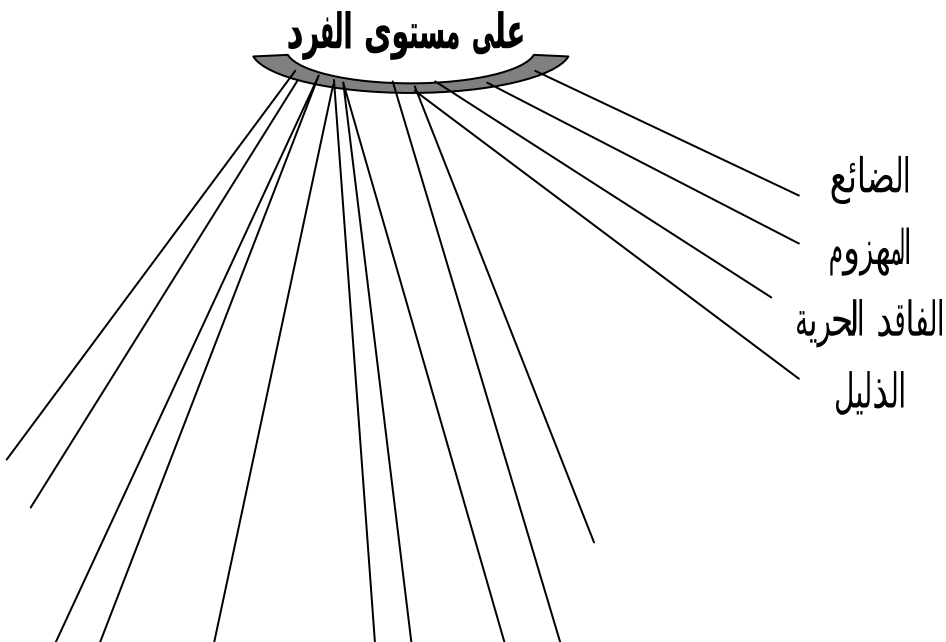
(١) الطالب، د. عمر محمد: « الأدب والشعور القومي من خلال القضية الفلسطينية »، بحوث ندوة: «دور الأدب في الوعي القومي العربي »، ط(٣)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة، ١٩٨٤م)، ص ٣٣٩.

وتظهر المفارقة، ويتغير الحال عبر حركة واعية تدين السلبية، وتميل إلى المكاشفة الصادقة مع النفس؛ ومن هنا جاءت شخصية صلاح الدين برمزيتها المشرقة التي حاول الشعراء المعاصرون مواجهة هذه الأزمة من خلالها، وإدانة كل سلبيا ا، وانتكاسا ا المتعددة.

وقد شملت أزمة الذات التي عرض لها الشعراء المعاصرون من خلال صورة صلاح الدين، أو معركة حطين ثلاثة محاورٍ هي:

محور الإنسان العربي المأزوم:

سواءً أكان ذلك على مستوى الفرد أم كان على مستوى الأمة، استناداً إلى أن الأمة في حقيقتها تتألف من أفراد، وأزمة الفرد تنعكس على الأمة، وترسم أزمتها الكلية، وأبرز مفردات أزمة الذات في هذا المحور كانت على النحو التالي:



الغريب الممزق

المسجون الإنسان الذي

باع كل شيء

المنفي الفاقد الكرامة

الخائف المنكوب تحت

وطأة النكسة

المشرد

الفاقد الثقة المنكفىء على

الذات

على مستوى الأمـــــة



وفي أغلب الأحيان يتداخل هذان المستويان؛ ويلتحمان في نسيج التجربة التحاماً عضوياً، والنصوص الشعرية التي عبرت عن ذات الإنسان العربي المأزوم كثيرة ومتعددة، وقلما تجد شاعراً استلهم صلاح الدين في الشعر المعاصر إلا وقد عرض هذا الأمر، وصور أبعاده.

ويمكن التوقف عند بعض النماذج التي حاولت أن ترسم صورة كاشفة لهذا الأمر على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر والاستقصاء؛ فالشاعر (أحمد صالح الصالح (مسافر):

السعودية: ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م -....) الذي تجد في (شعره تجربة حية للإنسان العربي الذي شب على الألم، وأكثر شعره يتناول ألم الأمة) كما قال عنه د. عبدالله الحامد[١] صور في قصيدته (الفجر في بيروت) أزمة الذات العربية في ضياعها، ولهوها، ومكوثها على الملذات: (النساء/ الخمر/ والرقص)؛ مما أتاح (للمعتدي/ الغازي (إسرائيل) أن تلعق جراحنا، وتذل كبرياءنا، وتحتل أراضينا، وتعيث في بيروت فساداً، وتدميراً، معبراً عن مرارة الألم، وعمق المعاناة، وفداحة الانكسار؛ الذي عاناه وتجرع مرارته؛ حيث قال مخاطباً صلاح الدين الذي بثه آلامه في شيء من الوضوح مفردات هذه الأزمة:

يا سيدي – صلاح الدين -..؟؟

حطين؟؟

تبكي.. ملء أعين الجهاد

هلْ بكَيت..؟؟

أبطَالُها..؟؟

أهتزت م – غيظاً-

شواهد القُبور

يبحثُونَ بيننا عن فَارسٍ ما سوفت يمناه

يأبى أنْ تذل القُدس

مثلما أبيت

يا سيدي..!!

وهذه المأساة في حلُوقنا

لا زالَ طَعم لَيلنا يندى له الْجبين

والْمروءات التي عهدتها

تخجلُ من حياتنا

معذرةً -يا سيدي-

---

(١) « الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية»، ص ٤٦٥.

أريد أنْ أقُول

لكنني - وأسقَى -

جبنت

شربت من دم المأساة

وانتثَرت حانات نصف الليلْ

كالخفاش

وما غَضبت.. للمأساة

وما ملكت شهوتي – يا سيدي –

ولا جربت يوماً توبتي

ولا أشاعوا – مرةً –

أني لما أقترفته.. ندمت[1]**.**

لقد بدأ الشاعر بالكلي من خلال أزمة الأمة ليصل إلى أزمة الفرد العربي الضائع التائه؛ مما يجعل التداخل بين الفردي والجمعي لحمة يفضي بعضها إلى بعض في اندماج واندغام؛ فكل واحد منهما هوا نعكاس للآخر، ومفرز من مفرزاته ينفعل ويتأثر به، والقصيدة تحمل الهم العربي: (إنساناً: المواطن العربي/ ومكاناً: القدس، وبيروت) بشكل مأساوي، وساخر عبر أسلوب السرد القائم على ضمير المتكلم الذي يجسد بؤرة الحدث من الداخل، ويصوره بشكل أكثر التصاقاً،وواقعية، ومصداقية على سبيل الاعتراف – الذي هو سيد الأدلة – كما يقال، وتتمثل هذه الأزمة التي يعبر عنها النص – على مستوى الأمة – في: غياب الجهاد/ وافتقاد الأبطال/ وموت الحمية/ وافتقاد الفارس المنقذ/ واستمراء الذل والمهانة، وعلى نطاق الفرد تتجسد في (الجبن/ والخوف من المواجهة/ وعدم الغضب للمأساة/ والإصرار على الشهوات...)؛ والشاعر في خطابه صلاح الدين وبثه هذه الهموم يستهدف أمرين:

(١) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، (الرياض: دار المريخ للنشر، بدون معلومات أخرى)، ص٦٣-٦٤.

(ينصب [الأول منهما] في دائرة البحث عن الخلاص من مأساة الظروف التي يعيشها الإنسان العربي المسلم في أيامنا هذه) [١] من خلال (المزاوجة بين التراث/ الذاكرة، وبين الحاضر/ الواقعي، والمستقبل، الرؤية) [٢].

ويتناول الأمر الآخر مواجهة الذات/ والواقع عبر صورة صلاح الدين؛ وهذه المواجهة هي (في الأساس بحث عن غائب، عن افتراضي على المستويات كلها: الفعل، المفاهيم، والتصورات؛ هذه المستويات مجتمعة تبدأ من الوجود الموضوعي لتقطع صلتها إلى المتخيل الافتراضي) [٣].

ويأتي الاغتراب عن الوطن متمثلاً في النفي، والتشرد، والضياع بوصفه شكلاً من أشكال أزمة الذات عند الشاعر المعاصر؛ ولا سيما عند شعراء الأرض المحتلة الذين كان اللجوء، والتشرد، والبعد عن الوطن واقعاً مفروضاً عليهم؛ فغدا مكوناً هاماً من مكونات القصيدة المعاصرة عندهم؛ وجاءت معاني النفي، والفرقة، والفقر والألم، والعذاب، والحزن، والأسى، واللهفة، والانتظار.. معاني بارزة في معالجا م الشعرية صورت أزمة المواطن الفلسطيني في أرض الشتات، والمهجر، وقد جرد مما يملك، ولم يبق في حوزته من ماضيه إلا مفتاح بيته، وذاكرته، وقد جسد المبدع الفلسطيني هذه المعاناة حين حاول أن يكشف قوانين الصراع،ويؤكد على هويته الفلسطينية رغم ما تتعرض له من محاولات الاستلاب في الدفاع عن حقوقه، وأرضه، وذاكرته، وإرثه التاريخي[٤].

ويعد الشاعر (محمود درويش) من أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين جسدوا هذه الأزمة من خلال الربط بينها، وبين الشخصية الصلاحية، وقصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) أنموذج على هذا؛ حيث جعل الشاعر من شخصية (سرحان بشارة) الذي قتل

---

(١) البازعي، د. سعد: « ثقافة الصحراء»، ط(٢)، (الرياض: شركة العبيكان للطباعة، والنشر، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ص ٢٢.

(٢) الكركي، د. خالد: « الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٦٠.

(٣) كساب، د.جودت: «الخطاب الشعري العربي الحديث »، ص ٥٧.

(٤) انظر: المناصرة، د. حسين بن عبدالله: « مظاهر المعاناة الفلسطينية في جحيم الاحتلال الإسرائيلي: الخطاب الروائي الفلسطيني نموذجاً»: محاضرة «القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر: فلسطين والمملكة العربية السعودية»، ط(١)،(منشورات نادي الرياض الأدبي، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ١٧٢.

روبرت كنيدي مرشح الرئاسة الأمريكية رمزاً محورياً، أو كلياً تدور القصيدة كلها حوله[1]؛ وسرحان – هنا – هو الرمز الفلسطيني الذي حاول أن يعود إلى وطنه عبر بوابة القتل والاستشهاد، فغدا صورة للاجئ المشرد، المبحر في أرجاء الأرض، والمسافر فوق سفن الغربة، المنفي نحو البحر الذي يجوب المحيطات بلا هوية، ولا أمن، ولا استقرار؛ والذي لا يملك إلا ذاكرته التي تختزن صورة عدوه المحتل الغاصب، حين تنساب إلى ذهنه عبر شريط الذكريات التي تمر أمام عينيه[2] وهو في غرفة التحقيق مواجهاً جريمته التي كانت بداية التشرد، والغربة، والبعد عن الوطن؛ و(لو حذف من عنوان القصيدة اسم سرحان، وألغيت مناسبتها لتبين أن (سرحان) هذا هو محمود درويش الفلسطيني؛ لا هوية، ولا وطن له، يعاني صراعاً بين حاضر جامد، وذكريات ماضٍ ناضل فيه فوق أرضه، ويعيش الآن واقع الغربة)[3].

أبوابنا البحر، فَاجأنا مطرٌ، لا إله سوى الله، فَاجأنا مطر

ورصاص، وهنا الأرض سجادةٌ، والحقائب غربةُ.

سرحانُ يضحك في مطْبخِ الباخــرة

يعانِق سائحةً، والطريق بعيد عن القُدس والناصرةْ

..

وسرحانُ يحملُ أرصفةً، ونوادي، ومكْتب حجز التذاكر[4]

ليجسد من خلال صورة سرحان المنفي، وعبر ذاكرته كل إحباطات الأمة العربية التي استحالت إلى وشم عميق، وصارت نشيداً قديماً؛ (وهذا الواقع المؤلم في أرض سرحان، والأشد إيلاماً عند أمته الكبيرة دفعه إلى اليأس، والاستهتار، والارتحال إلى المنفى بعيداً عن

---

(١) انظر: أبو مراد، د. فتحي محمد: « الرمز الفني في شعر محمود درويش»، ص ٢٣٨.

(٢) انظر في تحليل القصيدة، واستعراض أفكارها، والدلالات والرموز فيها: الزغبي، د. أحمد: « الشاعر الغاضب: محمود درويش »، ص ٩٣-١٢٠.

(٣) مغنية، أحمد جواد: « الغربة في شعر محمود درويش: ١٩٧٢-١٩٨٢م » ط(١)، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٤م)، ص ٥٢.

(٤) «ديوانه »، ج١، ص ٤٤٩، ٤٥٣، ٤٥٥.

القدس، وعن وطنه؛ فهو في غربته يضحك، ويعبث، ويعانق سائحة.. ويهـتم بالضـياع واللامبالاة، والعدمية) [1].

وبالرغم من مرارة هذه الغربة، وقسوتها إلا أنه باسم سرحان اللاجئ الفلسـطيني المشرد تطبع البلاغات، وتوقع التوصيات، وتعقد الصفقات، وتتحول حطـين إلى سـوق للمتاجرة، والكسب الرخيص:

وتمضي السفينة، وتبقى غَريباً

جراحك مطْبعةٌ للبلاغَات، والتوصيات

وبِاسمك تنتصر الأبجدية، وباسمك يجلس عيسى إلى مكْتبٍ

ويوقع صفْقَةَ خمر، وأقْمشة.

...

وباسمك تأتي، وتذْهب، باسمك حطين تصبح مزرعةً

للحشيش، وتُوارك السابقونَ سعاةُ بريد [2]

هذه المشاهد المتتابعة التي تلاحق سرحان وهو في رحلته التائهة، وغربتـه الواسـعة بعيداً عن أهله، ووطنه، وعبر هذه الدفقات من لقطات الحضور، والارتداد إلى الماضي يحاول الشاعر أن يجسد أزمة الإنسان الفلسطيني المشرد – من جهة -، ومن جهة أخرى يؤكـد امتزاج هذا اللاجئ بوطنه – رغم معاناته -، وأن فلسطين – رغم الـدمار، والخـراب، والمتاجرة، والبيع والشراء – هي أرض (سرحان)، وهي ملك لأبناءِ فلسطين لا يستطيع أحد أن يطمس هذه الحقيقة، أو يغيرها[3].

وقد مزج الشاعر بين الماضي والحاضر، والواقع والحلم، والمشاهد والمُتخيل، ووظف الذكريات التي رسمت ذاكرة سرحان؛ وهي ذكريات تحمل خصائص السيرة الذاتية لكنـها تدمج العام في الخاص، والذاتي في الجمعي، عامداً إلى تفتيت الماضي، وبعثرته ليعيد بنـاءه،

---

(١) الزغبي، د. أحمد: « الشاعر الغاضب: محمود درويش »، ص ١٠٥.

(٢) «ديوانه»، ج١، ص ٤٥٩.

(٣) انظر: الزغبي، د. أحمد: «كتابه السابق»، ص ١١١.

ويعيد حفر التاريخ الشخصي، وتاريخ فلسطين على جدران ذاكرته، وذاكرة وطنه، وذاكرة الضمير العربي بشكل كلي[1]، وهذا يؤكد أن القصيدة عند محمود درويش في هذه المرحلة التي كُتبت فيها[2] كما يسميها د. محمد فكري الجزار: مرحلة الوعي التي تقوم على الاكتشاف الجارح للتناقض العربي، والفلسطيني في مواجهة المحتل[3]، وهي قد مالت في هذه المرحلة إلى شيءٍ من التعقيد فلم تعد بسيطة، ومباشرة ينتا ا صوت واحد بقدر ما اختلطت فيها الأزمنة، وتعددت الأصوات، وتحولت إلى شبكة من العلامات الرمزية[4].

وتشكل قضية الحرية المفقودة عند الشاعر المعاصر أزمة ملحة في **نفسه**؛ بوصف الحرية قيمة إنسانية عليا، سواءً تعلقت الحرية بالحرية التعبيرية، أم بالحرية السياسية، أم بسائر الحريات الأخرى؛ (والحرية وثيقة الصلة بالاغتراب السياسي، لأن فقدا ا في داخل الأوطان يؤدي إلى الإغتراب السياسي) [5]، وبحث الشاعر المعاصر عن الحرية – بشتى أشكالها- ارتبط في أساسه بقضية المواجهة بين المثقف والسلطة، وإدانة الشاعر للأساليب التي مارستها السلطة بشقيها السياسي، والاجتماعي؛ خاصة بعد رحيل المستعمر، وقيام أنظمة دكتاتورية في بعض البلدان العربية، تعاملت مع المواطن العربي – مثقفاً أم غير مثقف – تعاملاً قاسياً، نال بسببه النفي، والطرد، والتهجير، والسجن، والتكميم.

والناظر في الخطاب الإبداعي المعاصر يلحظ توقفه – وبشكل لافت – عند قضية الحرية، والمطالبة ا، وإدانته كلّ مظهر من مظاهر الاستبداد، والظلم، ومصادرة الحريات، وتعبيره بالصورة، والرمز، والمحسوس، وا از عن هذه الظاهرة، ومدى ما أحدثت من تشوهات، وندوب، وتآكل في الأبنية الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، مما شكل، وأفرز قتامة في المسار الثقافي، والأخلاقي الذي يعيشه المثقفون، والقراء على حد

---

(١) انظر: عثمان، اعتدال: «إضاءة النص»، ص ١٠٧.

(٢) القصيدة من ديوانه «أحبك أو لا أحبك» عام ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

(٣) انظر: «الخطاب الشعري عند محمود درويش»، ص ٢٢٨.

(٤) انظر: أبو مراد، د. فتحي محمد: « الرمز الفني في شعر محمود درويش»، ص ٢٣٨.

(٥) أبو غالي، د. مختار: «المدينة في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٩٩.

سواء في الوطن العربي بنسب متباينة، وألوان طيف مختلفة [1]؛ مما دفـع بعـض الشـعراء المعاصرين[2] – وهو يواجهه غياب بعض أشكال الحرية- إلى اتخاذ مواقف الإدانة، والرفض، ومواجهة السلطة الباطشة، وتوظيف الرفض والثورة للإشارة إلى روح التمرد على الثابـت السلطوي، والتعبير عن الرغبة في الحرية التي يء لهم قول ما يريدون، أو فعله؛ بل قد وصل الحال عند البعض من المبدعين العرب؛ نتيجة لانعدام الحرية، والشعور بـالقلق، واليـأس، والإحباط من الحالة المتخلفة إلى خرق المقدس، واهتزاز القيم العبادية، والفضائلية في بعـض معالجاته[3].

ومن هنا: فقد غدا فقدان الحرية هاجساً مهماً في الخطاب الشعري، ومطلباً من أهم مطالبه، وأزمة من أبرز أزماته الذاتية لا تقل عن بقية الأزمات والانتكاسـات الأخـرى، وأكثر ما ارتبط توظيف صلاح الدين بأزمة حرية الكلمة؛ بوصفها جزءاً من أزمة الإنسـان العربي المعاصر، متضافرة مع بقية أزماته الأخرى؛ التي أدت بـه إلى شـيءٍ مـن التمـزق والضياع، وفقدان الروح العربية، وخروج جيل النكسة الذي فرط في تاريخه، ومقدسـاته، وعكف على حياة التزييف، والعار، والرضى بالذل والمهانة.

ويبدو أن هذا الربط بين صلاح الدين، وحرية الكلمة يعود إلى (أن الشاعر يـؤمن بدور الكلمة، وحرية الرأي في تحرير الذات الإنسانية عن طريـق تحريـر الأرض، وإقامـة العدل،ويعتبر أن الكلمة لا تقل في أهميتها عن السلاح، وخطورته؛ إذ إ ـا الحـافز الأول للثورة، والتغيير) [4]؛ وغالباً ما يأتي الحديث عن حرية الكلمة في سياق أزمة الأمة العربيـة؛

---

(١) انظر: أبو عوف، عبدالرحمن: « القمع في الخطاب الروائي العربي »، ط(١)، (القاهرة: مركز القاهرة لدراسـات حقوق الإنسان، ١٩٩٩م)، ص ٥.

(٢) من أمثال أمل دنقل الذي يعد من أبرز الشعراء الذين شكل فقدان الحرية عندهم ملمحـاً بـارزاً في معالجاتـه الشعرية، واتخذ موقفاً مناوئاً للسلطة، منددًا بممارسا ا وسلبيا ا، وكشف تناقضا ا عن طريق توظيف الرمـوز التراثية، سواءً كانت سلطة سياسية، أم ثقافية، أم إعلامية؛ انظر تفصيلاً:فوزي، د. منير: «صورة الدم في شـعر أمل دنقل» ص ٨١-١١٦، وأبو غالي، د. مختار: «المدينـة في الشـعر العـربي المعاصـر»، ص٢٠٠-٢٤٢، والدوسري، د. أحمد: «أمل دنقل: شاعر على خطوط النار»، ص ١٩٣-١٩٨.

(٣) انظر تفصيلاً:، د. محمد بن مريسي: « اهتزاز القيم في الخطاب الروائي العربي»، ضمن أبحاث الندوة الأدبيـة: « الرواية بوصفها الأكثر حضوراً »، ص ١٨١.

(٤) غنيم، كمال أحمد: « عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر»، ص ٧١.

إما لكونها سببٌ من أسباب هذه الأزمة، وإما أنها نتيجة من نتائجها، فمن فرط في حرية الكلمة فلا يستغرب منه أن يفرط في الأرض العربية، وفي التاريخ، وأن يكمم أفواه الشعراء.

ومن النماذج على هذا ما نجده عند الشاعر (نجيب الكيلاني (مصر: ١٣٥٠/١٩٣١-١٤١٥/١٩٩٤م) في قصيدته: (القدس) حينما آلمه ضياعها، ونوح مآذنها، وبكاء قبابها، واعتصار أشواقها فاندفع ليصور كيف أهدرنا مجدنا، وبعنا كرامتنا، وفرطنا في تاريخنا، وتخلينا عن عزتنا ؟ فداستها الأقدام الغجرية فقال:

سقَطَت عذْراءُ التاريخ الأعظَم

في قَبضة مومس

مقَبرةُ صلاح الدين

ينبشها ذئب أجرب

وشواهد أيام الحُرية

داستها قَدم غجرية(١)

وهو عندما آلمه هذا الوضع، وهز كيانه اندفع يبحث عن الأسباب التي أفضت إلى هذا الحال المؤلم ليجدها تتمثل في وجود جيل النكبة الذي أسهمت في صناعته إخفاقات أبرزها: فقدان الحرية، وحصار الكلمة، ورهبة السجن، وتكميم الأفواه، والتجافي عن الدين، والاستهزاء بسننه ومعالمه، والاستسلام لحياة الذل، والزيف، فكيف لا تسقط كرامتنا، وتدوسنا الأقدام القذرة؟:

الكلمةُ في قَيد قاهر

لا تعرف طَعم الحريةْ

منذ سنين طَويلةْ

والفَن استشهد

أمسى دمعةَ خائف

نبرةَ ضارع

---

(١) ديوانه: « عصر الشهداء »، ط(٣)، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م)، ص٧١-٧٢.

خفْق سجين صامت

والشكْوى غَير مباحةْ

والنقْد جريمة

وصلاةُ المؤمن رجعية

ولحى العباد حماقةْ

والدين خرافَة

...

فَلماذَا لا تسقُطُ أمجاد الحُرية؟

ولماذا لا يلْحقُنا عار؟

ولماذا لا تسقُطُ في أيدي الفُجار؟

ولماذَا لا يطْرب ديان؟

ويدوس بِأقْدامٍ قذرة

قَدس الأقْداس[1]؟؟

إن هذه القصيدة في بعدها الفكري تحمل كثيراً من الاسقاطات السياسية، وتتـدثّر بالرمز لتعبر عن المغزى الذي هدف إليه الشاعر من أن مسئولية ما وقعت فيه الأمـة مـن مهانة، وذل يقع شطرٌ منه عليها، إذ لاذت بالصمت والإذعان، وجرت وراء الشـعارات، وانعدمت فيها قيمة الكلمة، ودروها[2]؛ والشاعر – هنا – جعل تحقيق حرية الفرد في التعبير وسيلة لتحقيق حرية الأمة، وفي المقابل كان: (عجز الكلمة/ وقيدها/ واستشـهاد الفـن/ والشكوى غير المباحة/ وتحريم النقد...) كانت هذه الأمور – وفق الرؤية الشعرية – صورة لفقر الواقع، ومهانته المفضية إلى حياة الذل، والاستلاب.

---

(١) ديوانه: « عصر الشهداء »، ص ٧٨-٧٩.

(٢) انظر: قميحة، د. جابر: « من آليات الفن القصصي في شعر نجيب الكيلاني، الرمـز والقنـاع »، مجلـة الأدب الإسلامي، عددها الخاص عن د. نجيب الكـيلاني، (بـيروت: س ٣، ع ٩-١٠، ١٤١٦هـ ـ/١٩٩٥م – ١٩٩٦م)، ص ١٤٠-١٤١.

وتقف على مثل هذا التناول الذي يعرض لأزمة حرية الكلمة، ويربط بينها وبـين صلاح الدين وحطين تقف عليه عند شعراء من أمثال: معين بسيسو[1]، ومحمود درويش[2].

ويبدو أن هؤلاء الشعراء قد شكلت عندهم حرية التعبير أزمة واقعيـة ملحـة، وأن الربط بين هذه الأزمة وبين صلاح الدين قد جاء من خلال البحث عن عالم مثالي تتوافر فيه كل مقومات السيادة، والعزة، والحرية، مثل زمن صلاح الدين في مقابل زمن آخر افتقـد هذه المقومات، أو جلها؛ وهذا النقد للواقع، والبحث عن العالم المثالي يحقق للمبدع شيئاً من التنفيس عن همومه ومعاناته؛ (فالفنان عموماً يقوم من خلال عمله الإبداعي بعملية تفريغ لشحنات التوتر عنده، وهو يحقق توازنه النفسي عند الانتهاء من إنجاز عمله الفني)[3].

أما أزمة الذات العربية على صعيد الأمة – في انكسارا ا، وإخفاقا ا المتكاثرة التي جعلت منها أمة متناحرة، متشرذمة، ذليلة، عاجزة – فتكاد تتضافر النصوص الشعرية علـى هذا الجانب تضافراً كبيراً؛ إذ قلما تجد شاعراً معاصراً تنـاول – في حديثـه – القـدس، وفلسطين، أو تحدث عن الواقع الراهن، واستدعى صلاح الدين، ومعركة حطين إلا عرض لإخفاقات الأمة العربية، والإسلامية، وتفرقها، وهزائمها، وقد طال هـذا التوقـف عنـد البعض، وقصر عند آخرين، واتسم بالتناول الفني البارع في بعض المعالجات، وبالخطابيـة، والهتاف الصاخب، والبث المباشر في البعض الآخر؛ ومع هذا فالنصوص كثيرة، والتجـارب متعددة، ومتباينة شكلاً ومضموناً، ومختلفة في قوالب العرض، وطريقة التناول، ونظراً لهـذه الكثرة سيكتفي البحث بنموذج واحد يجلي هذا الجانب، ويرسم أبعاده، ويجسـد صـورة الشاعر المعاصر المسكون موم أمته، المكتوي بآلامها، والمتصدي لمحاولة معالجة أزما ا؛ هذا النموذج تنهض به قصيدة (فاروق جويدة): (رسالة ثانية إلى شارون)، التي يقول فيها:

ذليلٌ يا زمانَ العجزِ كُهاناً، وأوطانا

جبانٌ يازمان القهر[4] من قد باع، أو خانا

---

(١) انظر قصيدته: « إلى سائحة »، « الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٤١.

(٢) انظر قصيدته: « أنا آت إلى ظل عينيك »، «ديونه»، ج١، ص ٣٢٦.

(٣) أبو نضال، نزيه: « السمات الفنية في رواية القمع العربية»، مجلة فصول، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتـاب، مج ١٦، ع٣، ١٩٩٧م)، ص١٢٣.

(٤) وصف الدهر بالجبن،والقهر،والذل أمور لا تجوز لأن كل ما يجري في هذا الكون هو من تقدير الله-عز وجل-.

خيولٌ أسلمت لليأسِ رايتها

فَصار الْجبن نيشانا

خيولٌ باعها الكُهانُ أمجاداً، وتاريخاً وفُرساناْ

...

صلاح الدين جاَء القُدس مهموماً

فَحلق في مآذ ا

بكى حزناً، فأبكَاها، وأبكَانا

وصلى الفَجر.. قَام يطُوف في ألمٍ، ونادانا

هنا بالأمس كَانت صرخةُ الفُرسان

فَوق القُدس ترتيلاً، وإيمانا

وكانَ الصدق رايتكم،وكان الحق برهانا

وكانت خيلُكم قَدراً على من باع، أوخانا

وكانت صيحةُ الإسلامِ تجمعكم

أمام الله إخوانا

زمان العجز أنساكم.. وأنسانا

تشرذَمتم.. وصرتم لُعبةَ السفَهاء

صار الخُوف إدمانا

تشرذَمتم، وضعتم في بِلادالله

أوطَاناً.. فَأوطَانا

...

عروبتنا كَرهناها

كرهنا زيفَها المنقُوش بالأوهام

فَوق قُبور موتانا

كَرهنا ليلَها المْسكون بالأشباح

حتى الصبح ضللنا.. وأعمانا

كَرِهْنا دمعها الكذاب

خلْف نعوشٍ قتلانا

...

سلام العجز شردنا، وضيعنا، واشقانا

فمن وهمٍ إلى وهمٍ، جعلْنا الوهم أوطانا

وحتى الْوهم عادانا

نفر الآن من زمنٍ إلى زمنٍ

ومن أرضٍ إلى أرضٍ

فأين يكُونُ مأوانا؟

ونجْرِي الآن من بيت إلى بيت

ومن موت إلى موت

وحتى الموت يأبانا[(١)].

هذا النص لا يحتاج إلى جهد كبير في الوقوف على مضـامينه الفكريـة وأبعـاده الشعورية؛ فهو من خلال جلجلة خطابه الحماسي المنفعل يفصح عـن عمـق الألم الـذي أكتوى به صاحبه وهو يعيش نكسات أمته، وتشرذمها فاندفع إلى هذه المواجهـة القويـة للتناحر، والتشرذم الذي أضعف كيان أمته، وأذهب ريحها، وسلط عليها أعداءها، ولعـل كلمات: (العار/ والقهر/ واليأس/والحزن/ والعجز/ والخوف/ والتشرذم...) تفصح عن تبرمه من أمته العربية في زيفها الموهوم، وليلها المسكون بالأشباح، ودمعها الكـذاب، وسـلامها العاجز؛ ونتيجة لانفعاله العميق فقد استدعى صلاح الدين في صورة مشخصة ليقف بنفسه على هذه الإنكسارات، ويعبر بجلاء عن مقته لها، ونكرانه للأمة التي تمثلها اليوم؛ وفي هذا ما فيه من عنف المواجهة، وقوة النقد، وتعرية الواقع؛ وهذا التوهج العاطفي، والانفعال المحتدم هو الذي دفع إلى اختيار هذه الألفاظ ا لمجلة ذات الإيحاء الصاخب؛ (فالشاعر المشـبوب

---

(١) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١١٠، ١١١، ١١٣، ١١٤.

العاطفة في القضايا الوطنية يتفجر ثورة، ويضطرب انفعالاً فتحس الإجهاش مـن خـلال الصلصلة، وتوثب التعبير) [1].

وجاء المحور الثاني متمثلاً في: أزمة القيم:

التي جسدت في الرؤية الشعرية صورة من صور الفساد السياسي، والاجتماعي التي أفضت إلى نكسة الأمة العربية، والإسلامية، وهزيمتها عسكرياً، وحضارياً، وتشكلت – وفق هذه الرؤية – سبباً من أسباب هزيمة حزيران وانتهاز الصهاينة، واحتلالهم الأرض العربيـة حين تفشت قيم الخداع، والكذب، والوصولية، والشعارات الزائفة، والإنتصارات الموهومة، فبرز واقع قاتم زائف لا يرتكز على قيم أصلية؛ فحلت الهزيمة حين (بدأت أخلاق الأمـة في الا يار، وبدأت تطفو على الساحة أخلاقيات جديدة، وسلوكيات مغايرة لقـيم الهـدي الإلهي) [2].

وقد تمثل تشخيص أزمة القيم في الخطاب الشعري المعاصر مـن خـلال اسـتدعاء شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين، ونقد هذه القيم، ومواجهة التزييف، والتبديل فيها عبر مستويين هما:

المستوى السياسي: ممثلاً في الأنظمة، والقيادات، والزعامات.

والمستوى الاجتماعي: ممثلاً في الأمة العربية بمجموع أفرادها، ومختلف طبقا ا، وقد تجلى المستوى الأول – بشكل واضح – عقب هزيمة حزيران التي خلخلت قناعات الشاعر العربي، وهزت وجدانه، ودفعته إلى توجيه أصابع الا ام الغاضب إلى البنى السياسـية الـتي كانت قائمة، وصب لومة على الأنظمة العربية الحاكمة –آنذاك– في خطا ـا السياسـي، وقيمها المزيفة، ولهجتها التبريرية[3].

وواكب المستوى الآخر أزمة القيم المزيفة؛ بوصف ذلك نوعاً من مواجهة الـذات، ومكاشفتها، ومحاولة الخطاب الشعري رفض الواقع القائم ذه الصورة، والتطلع إلى واقـع

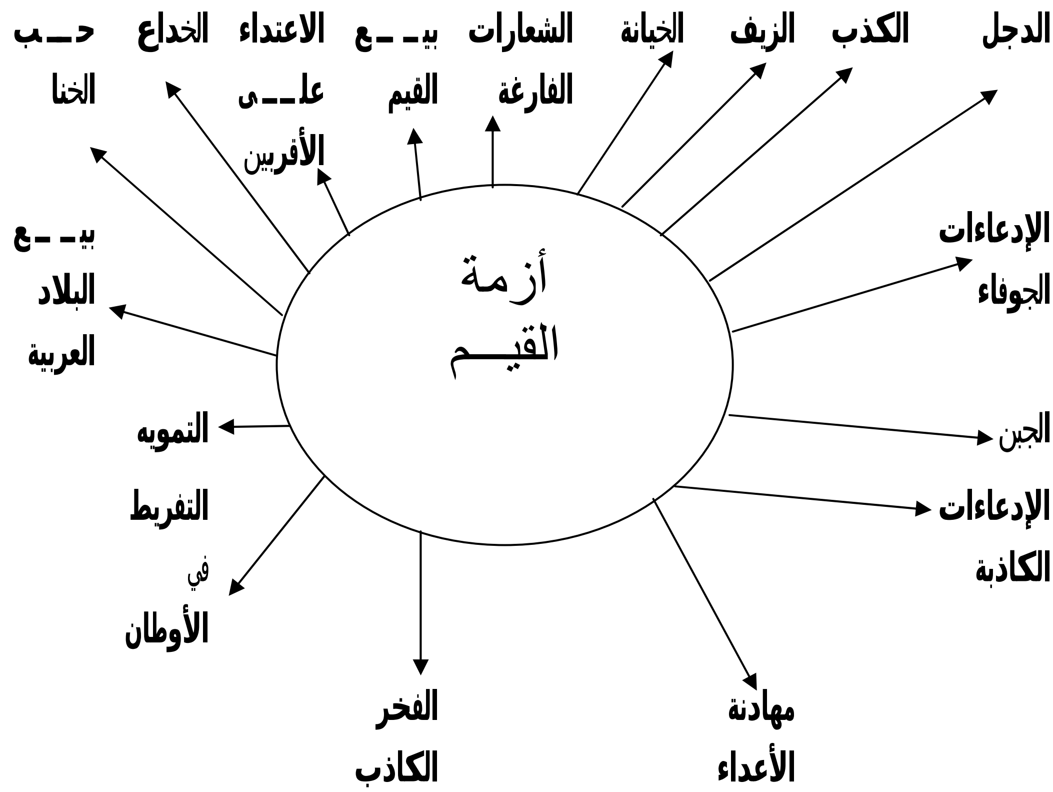
---

(١) الهويمل، د. حسن بن فهد: « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٤٣٧.

(٢) الزهراني، د. صالح بن سعيد: « الفلسفة الجمالية عند حمزة شحاته »، مجلة جامعة أم القرى، (مكة المكرمـة: ج ١٤، ع٢٤، ربيع الأول، ١٤٢٣هـ)، ص ١٢٩٢.

(٣) انظر: بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث»، ص ١٤٧.

منشود أفضل، وقد يجمع الخطاب الشعري نقده هذه القيم المستويين معاً، وأبرز مفـردات أزمة القيم في الخطاب الشعري المعاصر المستهلم الشخصية الصلاحية كانت علـى النحـو التالي:



وتأتي صفات الزيف، والخيانة، والخداع، والشعارات الفارغة الجوفاء التي اتسم بها الواقع من أبرز الصفات التي شكلت أزمة قيم الواقع الراهن – من وجهة النظر الشـعرية-، ودفعت الخطاب الشعري المعاصر إلى التصدي لها، والوقوف أمامها، وتعريتها؛ شعوراً منـه بأن مثل هذه الصفات اقترنت بالانكسارات، وكانت سبباً في الهـزائم، واحـتلال الأرض العربية، وقد أشار د. محمد أحمد العزب إلى أن ظاهرة التمرد – بوصفها من ظواهر الشـعر النضالي في العالم العربي – كانت نتيجة انفصام النكد بين الشـعارات، والواقـع؛ تلـك الشعارات الجميلة البراقة التي كانت ترتفع على امتداد الأرض العربية، والواقـع المتفصـد الجانح للهبوط المليء بالهزائم الأمس، واليوم[1].

(١) انظر: « دراسات في الشعر »، (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون، والآداب، والعلوم الاجتماعيـة، بـدون تاريخ»، ص ١٦٥.

ومن هنا كانت شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين من الوسائل التي وظفها الشعراء المعاصرون لمواجهة هذه الصفات، والقيم، والتعبير عن رفضها، ونقد الواقع الذي تشكلت فيه: سياسياً كان، أم اجتماعياً، من خلال المقابلة التي تضع الشخصية الصلاحية بزخمها المشرق، وسما ا النبيلة إزاء بعض الشخصيات المعاصرة التي اتسمت بصفات الزيف، والخداع، والمكر، أو من خلال السخرية في مقابلة طرفين، أو وضعين متنافرين؛ وهذا الأسلوب الناقد هذه القيم المزيفة هو في حقيقته أسلوب لمواجهة الذات، ومكاشفتها، والبحث عن أسباب الإخفاق التاريخي عبر النقد الذي ينشط في العادة مع اضطراب الأحداث، والظروف، ويصير سلاحاً يستخدمه الخطاب الشعري ينفس به عما يعانيه- من جهة-، ويحقق به نقداً للفساد السياسي، والاجتماعي من جهة أخرى[1]؛ ومن هنا لا يستغرب ما زخرت به معالجات هذا التزييف القيمي من ألفاظ كـ (جرائد التهوين[2]، والشعر الزائف، وحطين الجديدة[3]، وغبار الأكاذيب[4]، والمذياع[5]، والنصر الموهوم، والسماسرة، والخائفون[6]..)؛ كون هذه الأمور، وغيرها قادت إلى الخداع، وقلب الحقائق، وأفضت إلى النكسة في حرب حزيران؛ فإن (العرب لم يخسروا الحرب لأسباب عسكرية فقط، بل إن الأنظمة الفاسدة كان لها أثرها الفعال، وخسارة العرب أذهلت أفراد الشعب، وشلت حركة الكُتاب العرب، فقد كانوا في حلم جميل بسبب فقاقيع الهواء التي كانت تطلق في الأجواء العربية) [7]؛ وقد تصدى الشعراء لمواجهة هذه القيم السلبية مواجهة قوية،

---

(١) انظر: جات، د. عاطف: « الصعلكة في الشعر المصري الحديث»، ص ١٣٧.

(٢) انظر: دنقل، أمل: قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، «الأعمال الشعرية»، ص٤٧٠-٤٧٢.

(٣) انظر: القصيبي، د. غازي: قصيدته: « بعد سنة»، «ا موعة الشعرية الكاملة»، ص٣٠١-٣٠٨.

(٤) انظر: درويش، محمود: قصيدته: « أنا آت إلى ظل عينيك»، «ديوانه»، ج١، ص ٣٢٤-٣٣١.

(٥) ارتبط المذياع في شعر المرحلة بالزيف، والخيانة، والخداع، وتزوير الحقائق؛ بوصفه الجهاز الذي وظّفته السلطة في تلك الفترة لخداع الجماهير، وتضليلها. انظر في هذا: أبو غالي، د. مختار علي: «المدينة في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٢٣.

(٦) انظر: بدوي: د. عبده، قصيدته: « الأقمار والموت في بيروت»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص١٧٩-١٨٣، وانظر: مفلح، محمود: قصيدته: « وتألقت فينا البراهين »، ديوانه: « إ ا الصحوة.. إ ا الصحوة»، ص ١٦-١٩.

(٧) دهان،ميرفت:«نزار والقضية الفلسطينية»،ط(١)،(بيروت: بيسان للنشر والتوزيع، والإعلام،٢٠٠٢م)،ص ٦٢.

وحملوا عليها حملة عنيفة في أسلوب يجمع التهكم الساخر، والتعنيف الناقد، ومن النماذج على هذه المواجهة الموظفة لمعركة حطين: رمز الماضي الذي يعري في مقابلة قيم التزييف في الحاضر قصيدة: (فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال) لـ (صلاح عبدالصبور: مصر: ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م -١٤٠١هـ/١٩٨٠م)؛ التي بدأ فيها حديثه ببكاء وطنه (الجوهرة التي تلمع في يدي مقبض سيف سحري مغمد في باب الشرق الموصد) في الزمن الحاضر المنحط الذي حفل بالأنذال،وامتلأ بالدخلاء الذين باعوا الوطن:

..

أبكي مهراً وثاباً مشدوداً في دربِ المعراج إلى الله

..

مهراً يصهلُ، ويحمحم

ينتظر فارسه المُعلم

إيه يازمن الأنذال!!

جاءَ الدجالُ،

الدجلان، العشرة دجالين، المائة، المائتان

نزعوا الريش، وسلبوا ياقُوت الوَشي،

واقْترعوا

ثم **اقْتسموا جوهر عينيه اللؤلؤتين**

...

آه يا وطَنِي[1]

منتقلاً بعد هذا إلى شيء من المكاشفة التي تحاول أن تحاكم هؤلاء الدجالين الذين ألحقوا الهزيمة بالوطن، و بوا أرضه ليجد أن السبب في هذه الهزيمة يعود إلى الزيف الذي أوهموا به الناس حتى استيقضوا على صوت الفاجعة، مستدعياً (صلاح الدين، وحطين)، موظفاً - إياهما بطريقة يرسم ما البعد المقابل المشرق الذي يكشف (النصر الزائف –

(١) « ديوانه»: (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، ص ٤٧٣-٤٧٤.

الموهوم الذي تفضحه أعداد من دفعوا حياتهم ثمناً له- وهم بالطبع لا ينتمون لهؤلاء السادة القوالين، والفرسان الوهميين الذين لا يجيدون سوى اللعب بالأسياف المثلومة – كناية عن الهزيمة[1]): فيقول:

أترك لكم أنْ تحصوا عدد القَتلى

في **وقْعة حطين**

أترك لكم أنْ تحصوا طَعنات الرمح

في **صدر السيف المسلُول**

يلْعنكم هذا النائم في **ظَاهر حمص**

أو في **ظَهر صلاح الدين**

يلْعنكم هذا النائم – رغم إرادته – في أفْواه الكَذّابين

أترك لكم يا سادتي القَوالين

أن تستمنوا في **نومكم الآسن**

حين تدور برأسكم الخمر، السيئة المبذُولة

باللعب بأسيافكم المغلُولة

حتى تعمدها أحلام الصحو [المملولة] [2]

منا.. لا منكم

في **أعناق للفُرسان المَوهومين المَهزومين**[3]

هذا التقابل بين الواقع القائم الذي يرفضه الشاعر المتمثل في (النصر الزائف/ نصر القوالين/ الكذابين/ الذين قدموا أرواح الجنود ثمناً لنصر لا يستحق)، وبين واقع مأمول ينشده ويرغب في تحقيقه؛ وهو واقع صلاح الدين، وحطين؛ الذي كان نصراً مؤزراً يدركه من يقف على إحصاء القتلى في هذه المعارك الموهومة، كان الهدف منه، الوقوف على

---

(١) فرحات، أسامة: « المونولوج بين الدراما والشعر »، ص١٨٠-١٨١.

(٢) في الديون: (الممول)، والصواب ما أثبت.

(٣) «ديوانه»، ج٣، ص ٤٧٤-٤٧٥.

الحقيقة المرة التي تظهر الثمن الباهظ الذي دفعته الأمة، وجنودها المقاتلون دون نصر، أضف إلى ذلك هذا الواقع المتشرذم القائم على الزيف الذي هو: (نوع من الخيانة [خيانة الحقيقة] التي عبر عنها.. بالسيف النائم في ظهر صلاح الدين، فضلاً على أن النوم المشار إليه يشير إلى انعدام الفعل)[١]؛ وهو في هذه المقابلة بين الواقعين: المرفوض، والمأمول يوظف التهكم والسخرية؛ بوصفهما قناعاً يحقق الإصابة في المقارنة بين الصحيح[٢]، وغير الصحيح، والشاعر هنا يعري القيم التي صنعت هذا الحال/ الزيف/ الخيانة/ الكذب/ الجبن..)، ويعري النموذج الذي جسدها: (الكذابون/ الدجالون/ القوالون/ المهزومون)؛ وهذه التعرية للصفات، والأشخاص، والزمن الذي تقولبت فيه هذه الصفات، وتحركت فيه الشخصيات يأتي ضمن موقف الشاعر من البطل بالضد؛ الذي تبناه، وعبر عنه في معالجاته الشعرية، والمسرحية؛ وهو ذلك النموذج الذي ارتبط بالقرائن، والارتباطات الضدية للبطولة الحقيقية التي تعني: القوة والتجاوز، والانتصار ليصبح عاجزاً، مقهوراً، ضعيفاً، خائناً ساقطاً منافقاً، كما أشار إلى هذا د. أحمد عبدالحي في دراسته لشعر صلاح عبدالصبور[٣]؛ وإن كان الشاعر في قصيدته –هذه– لا ينحاز إلى هذا النموذج قدر انحيازه إلى بعض النماذج التي حملت سمات ضدية أخرى[٤]؛ إلا أن وصف هذا النموذج المتسم بهذه الصفات بالبطولة أمرٌ فيه تجاوز وتحميل للفظ البطولة أكثر مما يحتمل؛ ذلك أن هذه الأوضاع الانكسارية، والصفات الانهزامية لا تتوافق مع صفة البطولة حتى ولو قيدت بالضديه؛ إذ يمكن أن يطلق على هذا النموذج: (الشخص الضد/ أو الفرد [الضد للبطولة]) ليكون أدق في توصيف ماهية هذا النموذج، وأدل عليه، دون أن يوصف (بالبطل) أو (البطولة) التي تتعارض مع حقيقته.

---

(١) فرحات، أسامة: « المونولوج بين الدراما، والشعر»، ص ١٨١.

(٢) انظر في توظيف صلاح عبدالصبور للسخرية تفصيلاً: مصطفى، أحمد عنتر: « الحس الساخر في شعر صلاح عبدالصبور »، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٢، ع١، ١٩٨١م)، ص ٦٥-٧٣.

(٣) انظر:« شعر صلاح عبدالصبور: الموقف والأداة »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م)، ص١٣٥-١٧٤.

(٤) أشار الباحث نفسه إلى أن شخصية: (البطل الضد) صادفت هوىً في نفس صلاح عبدالصبور؛ لأنه أحس بانتمائه إليها أكثر من انتمائه إلى شخصية البطل. انظر: المرجع نفسه: ص ١٣٥.

* * *

وقد تمثل المحور الثالث من محاور أزمة الذات العربية في **أزمة النصر** بشقيها: (النصر المفقود/ والنصر المأمول)؛ حيث تجلت أزمة النصر المفقود في الهزيمة التي مني بها العرب عام (٦٨هـ/٤٨م)، وتكرست بشكل أكثر وضوحاً، وإلحاحاً بعد هزيمة (حزيران ٨٧هـ/٦٧م)؛ إذ (كانت حرب ١٩٦٧م بين العرب، والعدو الصهيوني هزيمة ثقيلة الوطء، فاضحة النتائج، ولم يتوقع الإنسان العربي الذي كان يراقب ببساطة، وسذاجة حركة الأنظمة السياسية العربية، وتجهيز الجيوش لخوض المعركة فيداخله زهو زائف، وشعور بالقوة بريء؛ وحينما وقع الصدام كان هذا الإنسان غارقاً في آماله، وأحلامه التي تتلخص في الشوق إلى النصر، ولكن الفاجعة التي هزته وزلزلت كل قواعد الاتزان في حالته الوجدانية تجسمت أمامه بكل بشاعتها، وقسوتها، وآثارها المدمرة) [1]؛ هذه الهزيمة بكل آثارها انعكست على وجدان الشاعر العربي، ودفعته إلى الشعور بالانكسار، والإحباط، وتجرع مرارة الانهزام، والانهيار، وفقدان الثقة في أي نصر موعود[2]، ولم يتبدد هذا الشعور في قتامته المظلمة إلا بعد فترة من الزمن، حاولت فيه النفس العربية أن تستعيد ثقتها، وتتعزى أمام النكسة، ولم تستطع ضربات الفدائيين التي أعقبت النكسة مباشرة أن تنتزع مرارة الهزيمة من نفس الشاعر العربي؛ (ذلك أن شبح الهزيمة الطاغي، المسيطر، الناشر جناحية على امتداد الوطن العربي كان أكبر من أن تخترقه طلقات، ومعارك، وهجومات مهما اتصفت بالبطولة، والشدة)[3]، ولم تردم هوة هذا الشعور الفاجع بالهزيمة بشكل كبير إلا عقب انتصار رمضان.

وبرزت أزمة النصر المأمول في القصيدة العربية الحديثة منذ وقت مبكر تزامنت مع مقاومة العدو الغازي للأرض العربية، مرتبطاً بحركات الجهاد، والتحرير من براثن المستعمر؛

---

(١) النوايسة، نايف عبدالله: «فلسطين في الشعر الأردني»، ص ١٠٧.

(٢) دفعت هزيمة حزيران بعض الشعراء المعاصرين إلى إفرادها بدواوين كاملة، عبروا فيها عن آلامها، ومرارتها في النفس، ومن هؤلاء نزيه القسوس في ديوانه: « يوميات حزيران»، ط(١)، (عمان: ١٩٧٢م)، أما الشعراء= =الذين خصوها بقصائد كاملة فأكثر من أن يشملهم حصر، ويمكن العودة إلى كتاب نايف النوايسه للوقوف على ذلك ص ١٠٧-١٥١.

(٣) فرحان، بلبل: « أحزان الشعر العربي الحديث »، ص ١٢٥.

إلا أن البحث عن هذا النصر قد تكرس في الخطاب الشعري بشكل أكثر وضوحاً بعد نكبة فلسطين؛ (فمنذ بداية هذه النكبة بدأت الدلالات الثنائية بصورة الدم تطفو على سطح القصيدة المعاصرة؛ لتعبر عن انقلاب المواصفات الحياتية، وتناقضها، حيث يمنح وطنٌ لمن لا وطن له، ويسلب وطنٌ من أصحابه ليعيشوا العراء) [(١)]، ومن جهة أخرى شكل البحث عن النصر المأمول، والحديث عنه وسيلة من وسائل المقاومة الداخلية بعد أن (أحس الشعراء في الوطن العربي بعمق النكبة، وبالأفق المدلهم الذي أخذ ينتشر على الوطن العربي، ويلقي بغلالته السوداء على النفوس العربية التي تملكها اليأس، والقنوط؛ بسبب التقسيم، واستيلاء الصهيانية على شرقي فلسطين) [(٢)].

وإن كانت أزمة النصر المأمول تجسدت بشكل أعمق بعد هزيمة حزيران، بعد أن تجاوز الشاعر العربي فجأة النكسة، وإحباطا ا، وواجهه تفسخ الأنظمة العربية، وتناقضات الواقع الذي أفرزها، فاندفع ينشد النصر، ويحث الخطى على المواجهة، والمقاومة، آملاً بتلك اللحظات التي يتحقق له النصر، وتعود أرضه السليبة متجاوزاً الواقع الحقيقي إلى الواقع المرجو الذي تحلم به الذات العربية، وتتطلع إليه؛ خاصة أن الأحلام يمكن إرجاعها إلى قدرة عالية من الرؤية، والمعرفة حيث تنبئ الأحلام عن المستقبل[(٣)]؛ (إذ الحلم في مثل هذه الحال لا يعني انفصالاً، أو ابتعاداً عن الواقع، كما لا يعني هروباً، أو سقوطاً في السلبية بأي شكل من أشكالها؛ الحلم – هنا – قراءة واعية للحاضر، وتطلع مليء بالتفاؤل للمستقبل)[(٤)].

ومن هنا فقد اندفع الخطاب الشعري رحلة البحث عن النصر عبر (استنفار الإنسان العربي، وحثّه على الجهاد من أجل استرجاع الكرامة المسلوبة، وافتكاك النصر الممنوح للعدو الصهيوني) [(٥)].

---

(١) مبروك، د.مراد عبدالرحمن: « الدم، وثنائية الدلالة»، ص ٢٥.

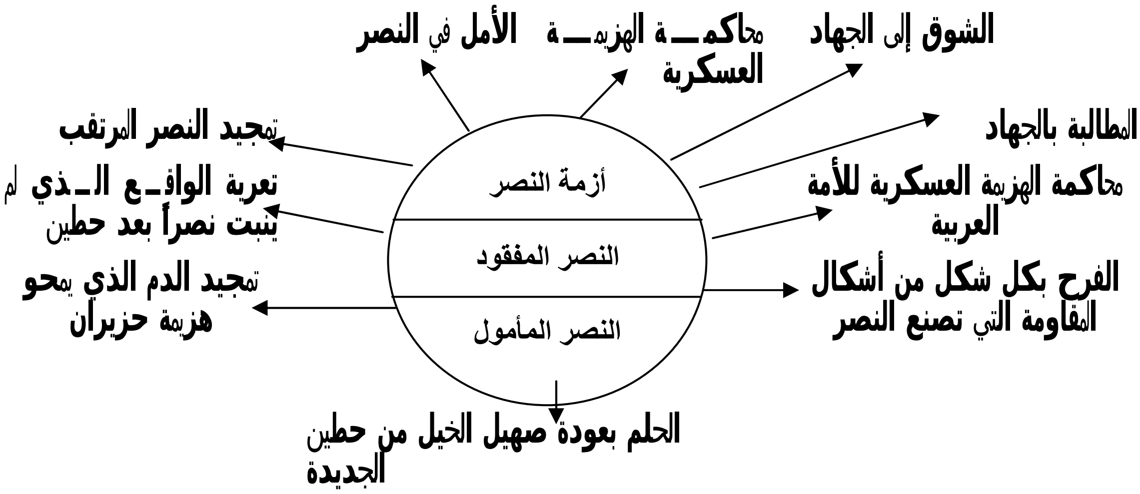
(٢) الطالب، د. عمر محمد: « الأدب والشعور القومي من خلال القضية الفلسطينية »، ندوة: « دور الأدب في الوعي القومي العربي »، ص ٣٢٥.

(٣) انظر: مبروك، د. مراد عبدالرحمن: « الدم وثنائية الدلالة»، ص ٤٧.

(٤) سقيرق، طلعت: « الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني»، ط(١)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣م)، ص ٦١.

(٥) حوطش، عبدالرحمن:« شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ١٣٨.

ومن خلال هذه الثنائية المفقود، وحلمية النصر المأمول برزت أزمة النصر في الخطاب الشعري المعاصر؛ حيث شكل افتقاد النصر، والبحث عنه – في ظل انكسـارات الواقـع وترديه على المستوى الواقعي، والنفسي- أزمةً عند الذات الشاعرة تجلت مظاهرها فيما يلي:



والشاعر المعاصر من خلال هذه المفردات، ووفق هذين المستويين (النصر المفقـود/ والنصر المأمول) طرح أزمة النصر عبر أشكال تعبيرية كـان التـراث –بشـكل عـام-، والشخصية الصلاحية –على وجه الخصوص– وسيلة من وسائل التعبير عنها، ومن ثم كانت الشخصية الصلاحية، وحطين المتكىء التراثي المناسب الذي عرض- من خلاله – الشـعراء المعاصرون، أزمة النصر؛ لتوافر الملامح التراثية القادرة على النهوض بالتعبير عن أبعاد هـذه الأزمة، ومفردا ا، وتفجير أبعادها التي يهدف الشاعر المعاصر إلى كشفها؛ فصلاح الـدين بملامح: القائد/ والمنتصر الذي لم يهزم/ وصانع النصر/ ومحرر الأرض/ ومقارع الصـليبيين/ وحامي بيت المقدس، ومثله حطين معركة الانتصار الخالد؛ كل هذه الملامح تحقق للشـاعر المعاصر التعبير عن نصره المفقود، أو نصره المأمول، والنهوض بأبعاد رؤيته القائمـة علـى الإدانة، والنقد – من جهة -، وعلى الأمل والتحفيز – من جهة أخرى؛ هذه الرؤية الـتي تسهم في خلق عوالم حلمية ترتق تمزق الشاعر الداخلي بسبب فجيعة الواقع، فتكون بمثابـة المواساة للذات الشاعرة على ما تعانية[1].

---

(١) انظر: المغنج، خديجة حسين أحمد: « استلهام التراث في شعر عبدالعزيز المقالح»، ص ٢٥٦.

ومن النماذج التي تمثل أزمة النصر المفقود قصيدة: (لا وقت للبكاء) لـ ـ (أمـل دنقل)؛ التي استعاد فيها – وهو يرثي جمال عبدالناصر – هزيمة حزيران في واقعها الضخم، المفجع، جامعاً بين صورة الْعلَم المنكس في العزاء، والعلَم المنكس في أرض المعركـة؛ هـذا العلم المنسوج من خيام اللاجئين، ودماء الفدائيين، مستعيداً مناديل الأمهات اللاتي لوحن ا للجنود الذين ش اليهود، والدود من أجسادهم، راسماً لوحة بكائية حزينة لمصر في فيجعتها بالهزيمة، وخيبتها المؤلمة في ذلك الوقت، محللاً هذا الحدث على ضوء واقع أمتـه، ومصـير شعبه، متجاوزاً به الرجل العظيم الذي هوى؛ لينتهي إلى أنه لا وقت للبكاء على فقيـد في ضوء هذه الهزائم التي هي أكبر من كل حزن يمكن أن ينساق إليه الإنسان فقال:

لا وقْت للْبكاء

فالعلَم الذي تنكسِينه على سرادق العزاء

منكس في الشاطيء الآخر

والأبناء

يستشهدون كي يقيموه.. على تبة

العلَم المَنسوج من حلاوة النصر، ومن مرارة النكْبة

خيطاً من الحُب..، وخيطين من الدماء

...

وأنت تبكين على الأبناء

تبكين؟

يا سافيةً دائرةً ينكَسِر الحَنين

في قَلْبِها، ونِيلُك الجَاري على خد النجوع

مجرى دموع

ضفّافه الأحزانُ، والغربة(١)

---

(١)«الأعمال الشعرية»، ص ٣١٥، ٣١٦.

وإذا كان الشاعر قد استولى عليه هذا الجو الحزين الكئيب وهو يعود بذاكرتـه إلى مشاهد الهزيمة، فإنه قد وجد في أمته ذات ا ـد، والتاريخ العزاء، والأمل حين رآها: (قادرة على إنجاب صلاح الدين الجديد، القادر على استعادة الأرض المغتصبة، وعلى تحريرها مـن أيدي اليهود)[1]؛ لكن ذلك لن يتحقق إلا إذا مضى جنودها قُدماً لا يبكـون موتـاهم إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون:

...

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك يا حطين

يبكُونَ،

لا يدرون..

أن كُل واحد من الماشين

فيه.. صلاح الدين! [2]

وبرغم أن القصيدة تعيش أجواء الهزيمة، وتتوشح بمرار ا – وهي تحـاول أن تقـيم تقابلاً بين البكاء على الزعيم الراحل، والبكاء على النصر المفقود – إلا أن خاتمتها قد بددت هذه القتامة، وهذا الحزن بشيءٍ من الأمل متكئةً في ذلك على صورتي حطين، وصلاح الدين الانتصاريتين في مواجهة مرارة النكسة، وا زامية الحاضر برؤية متفائلة؛ من خلال ارتكازها على التاريخ في تحقيق النصر القادم؛ و ذا فإن القصيدة ذه المقاربة تسعى إلى تحقيق التوازن في الرؤية التي لا يحتمل القارئ أن يراها ترزح تحت طرف واحد من الثنائيات الضدية؛ ومن هنا كانت قفلة القصيدة هي الملاذ الأخير الذي تتشبث به الرؤية لحفظ تواز ا [3].

وعلى هذا النهج القائم على استعادة أجواء الهزيمة، والتذكير ا في مواقف المهانـة، والإذلال التي تعيشها بعض الشعوب العربية يأتي الشاعر (عبدالله الحُميد) في قصيدته: (بـين

(١) فوزي، د. منير: « صورة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ١٢٦.

(٢) «الأعمال الشعرية»، ص ٣٢١.

(٣) انظر: شبانة، د. ناصر: « المفارقة في الشعر العربي الحديث»، ص ١٩٤٣

الهزل والجد)؛ حين آلمه ذلك الموقف المذل الذي انتكس فيه بعض هازلي لبنان حين جعلوا من المهازل انتصاراً – بعد الفراغ الذي خلفته هزيمة حزيران – فرأوا في فوز ملكة جمال لبنان على ملكة جمال إسرائيل نصراً عظيماً يعوض الهزيمة في حزيران[1]، فاندفع مؤنباً، ومبكتاً، ناظراً إلى هذا العمل على أنه امتداد للهزيمة، وتكريس لثقافتها، وأن النصر الحقيقي إنما هو ذلك النصر الذي صنعه صلاح الدين في حطين، والذي ينبغي استعادته لتتذوق الأمة طعم النصر الحقيقي فقال:

قَالُوا انتصرنا على شتى أعادِينا	**إذْ توجوا لجمال الكون «جورجينا»**
عار الهزيمةِ لم يفْتأ يساحِتنا	**وبعضنا لم يزلْ يبدي مساوينا**
...	
من لي بمثْل صَلاحِ الدين يسعرها	**حرباً ضروساً على أعتى أعادينا؟**
...	
ذكْراكِ حطين في قلْبي لها أثر	**فلنستعد يا بناةَ المَجد حطينا**[2]

وهو في تعزيه بصلاح الدين، وحطين يلتقي مع أمل دنقل في محاولة ردم فداحة المأساة، وآثارها العميقة التي أحدثتها في النفوس،كما يلتقي معه في تعريته بعض الممارسات التي لا تدل إلا على المسلك الخانع الذليل، والثقافة الانهزامية التي لا تتوافق مع رصيد الأمة التاريخي، ودورها الحضاري، والنموذجان يدلان على الاحتماء بالتراث الإسلامي الانتصاري في مقاومة الانهيار النفسي أمام الهزيمة، ومحاولة التحريض على تجاوزها، والأمل المفعم في صناعة النصر المرتقب، وبعثه من جديد.

وإن كان الحال عند (أسامة عبدالرحمن) قد اتخذ شكلاً مغايراً عن سابقيه حيث تجاوز الأمل في إقامة نصر جديد حين سيطر على مناخ الواقع المهزوم الذي افتقد فيه النصر من بعد حطين؛ مما دفعه إلى مواجهة هذا الواقع، ورفضه بشكل صارخ، وبنغمة تجنح إلى التوتر، الحاد فقال:

المنبر يضحكُني.. والمنبر يبكيني	**لو أحفر فيه اسم ابن أبيه يسكين**
وأمزق كُل الأنسابِ، وكُل الألقَابِ	**فلم تنبت نصراً من آخر حطين**[1]

(١) انظر: مقدمة القصيدة، ديوانه: « أمل جريح»، ص ٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ص٣٦، ٣٨، ٤٠.

وهذه الرؤية – التي ترى في الواقع العربي المعاصر صورة للإمحال، والفقر الانتصاري – تعكس في عمقها مثالية النصر الذي تفتقده، والمتمثل في صورة حطين؛ بوصفها الأنموذج الأمثل للنصر الذي تتطلع إليه، وحين تفتقد الذات الشاعرة في واقعها ما يحقق لهـا هـذا الأنموذج تندفع إلى انتهاج هذه النبرة الحادة، الرافضةللتعايش مع هذا الواقع؛ كـون هـذا الرفض وسيلة تعبيرية عن عدم الرضى،وتطلع للواقع الممكن (عالم المثال) الذي تنشده.

والشعراء في تصويرهم أزمة النصر المفقود المتمثل في معانـاة الهزيمـة، والخنـوع، والضعف في إيجاد نصر جديد كان رصدهم أقرب إلى الرصد التسجيلي الـواقعي الـذي يهدف إلى النقد، والتعرية، والمواجهة؛ وإن كان بعضهم قد اقترب شيئاً من آفاق الرومانسية بحكم رفضهم الواقع، وبحثهم عن صورة مثالية يفتقدو ا فيه، في مقابل موقف البعض المتمثل في محاولة الهروب النفسي، ومحاولة الاغتراب الزمني الذي تحاول الذات الشاعرة الرحيل إليه باتجاه زمن آخر غير هذا الزمن الذي ترفضه؛ سواء أكان ذلك الزمن عربياً (ماضياً/ مشرقاً)، أم كان زمناً عالمياً ترى فيه شيئاً من الإشراق كما هو الحال عند (صلاح عبدالصبور) الذي تمنى أن يعود إلى زمن ما قبل النكسة؛ خشية على نفسه من السقوط، والانحدار، حيث قال بعد أن استدعى صلاح الدين، وحطين ليحاكم ما واقعه المزيف:

...

أبغي أيضاً ألا أصبح كالمسجون

ألا أصبح مضطراً

حتى لا تفْجاني السكين

أنْ تصبح كلماتي

عما قبل العام السابع والستين(٢)

و ذا يظهر أن الخطاب الشعري اتخذ من أزمة النصر المفقود ثلاثة مواقف ووظـف الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين للتعبير عنها:

---

(١) «محطات استراحة رقم (٥) »، ديوانه: « لا عاصم»، ص ١٥٢.

(٢) «ديوانه": ج٣، ص ٤٧٧.

الموقف الأول: هو موقف الرفض للواقع العاجز الذي لم يصنع نصراً كنصر حطين؛ وفي هذا الموقف انتهج الخطاب الشعري أسلوب الغضب الحاد، والرفض القـاطع؛ نتيجـة للتمزق، والتوتر النفسي، والحس المأساوي الذي عصف بالشعراء فيه.

والموقف الثاني: موقف الاغتراب النفسي، والهروب إلى زمن آخر نبيل يحقق للشاعر ما افتقده في زمنه؛ كنوع من التعويض النفسي الذي يجد فيه راحته، بوصف هذا التعـويض في حقيقته العميقة: (حالة استبدال شئ شعوري، أو حالة واعية بدافع ذاتي خالقٍ لاهتمـام آخر في موضوع جديد يسد فراغاً في الفرد، ويعوضه عن الحاجة الواعية التي صارت صعبة التخفيف) [(١)].

والموقف الثالث:تمثل في الموقف الآمل المتفائل في تجاوز أزمـة الانتصـار، وخلـق انتصارات جديدة، وقد بنى الخطاب تفاؤله على المرتكز التاريخي متمثلاً في شخصية صلاح الدين، وحطين.

والتناول الشعري الذي ينضح بآلام النصر المفقود، والتحسـر عليـه، ومحاكمـة الأوضاع التي تسببت في فقده، المتكىء على الاستدعاء الصلاحي تقف عليه عنـد غـازي القصيبـي[(٢)]، ومعين بسيسو[(٣)]، ومحمد راجح الأبرش[(٤)]، وأسـامة عبـدالرحمن[(٥)]، وداود معلا [(٦)]وغيرهم.

أما ما يتعلق بأزمة النصر المأمول فلا تكاد تخلو قصيدة استدعت شخصية صـلاح الدين، أو معركة حطين في الشعر المعاصر إلا وشكلت هذه الأزمة هاجساً ملحاً فيهـا؛ لا سيما وقد ارتبطت أزمة النصر المأمول بالبعد الواقعي في القصيدة المعاصرة بعـد انتكاسـة النضال القومي أثر هزيمة حزيران بشكل لافت، كما ارتبطت – من جانب آخر – بالبعـد

---

(١) إبراهيم، د. دريكان: « نقد الشعر في المنظور النفسي »، ص ٣٠.

(٢) انظر: قصيدته: « بعد سنة »، «ا موعة الشعرية الكاملة»، ص ٣٠١-٣٠٨.

(٣) انظر: قصيدته: « الرصاصة الأولى »، « الأعمال الشعرية الكاملة»، ص٤٠٣.

(٤) انظر: قصيدته: « دموع على القدس»، ديوانه: « دموع على القدس»، ص ١٥.

(٥) انظر: قصيدته: « عرس »، ديوانه: « فأصبحت كالصريم»، ص ٣٧-٤٩.

(٦) انظر: قصيدته: « القدس»، ديوانه: « الطريق إلى القدس»، ص ٦٤-١٠٦.

النفسي عند الشاعر المعاصر حين غدا التطلع إلى النصر، والأمل فيه، والمناشدة في تحقيقه بعد إجداب الواقع من ملامح انتصارية غدا أزمة نفسية – في حد ذا ا – حاول الشاعر المعاصر التعبير عنها، والإلحاح عليها؛ فهذا الإلحاح في حقيقته هو انعكاس شعوري لاهتمامه ـ ذا الأمر، ومعاناته منه، وقد وجد الخطاب الشعري في صلاح الدين – بقيمـ ه الانتصـ ارية، وإشعاعاته البطولية – الصورة التراثية الذي يسهم استدعاؤها، والتذكير ا، وتمني عود ا في حل إشكالية النصر الغائب الذي يأمله الشعراء المعاصرون.

وقد سبق الحديث عند تناول ملمح المنتصر في شخصية صلاح الـ دين أن صـ لاح الدين قد غدا ملاذاً انتصارياً بحث عنه الشاعر المعاصر ليملأ به فراغ الانتصار النفسي لديه، وهنا يمكن للبحث أن يؤكد على هذا الأمر مرة أخرى، وأن يضيف إليه أنه قـ د حـ اول باستدعائه صلاح الدين، وحطين – كذلك – أن يحل أزمة النصر المفقود عنده عبر توظيف الشخصية الصلاحية لاستنبات نصر جديد، وصناعته، ولو من خلال مسافة الحلم في الإبداع الشعري؛ إذ إن (الدخول في مسافة الحلم دخول في صورة الأمل... وفي كـ ل المسـ احات والمسافات يبقى الشاعر مسكوناً بالحلم ما دام الحلم تطلعاً مشروعاً، وجميلاً إلى المسـ تقبل)[(١)]؛ ومن هنا فإ ا لن تطول الوقفة في تناول أزمة النصر المأمول إلا بالقدر الذي يفصح عن تطلع الشعراء المعاصرين له، وتشوقهم إليه، وتجليتهم أبعاده المأمولة.

ومن النماذج المبرزة هذا الأمر قصيدة: (قراءة في يوم الغفران) للشاعر: (أحمد صالح الصالح) الذي لامس فيها منطقة الحلم ذا النصر الموعود من خلال بنية تخيلية تتجاوز مجرد الحلم إلى درجة اليقين، والثقة في قراءة كاشفة ليوم الغفران، يستبطن فيها أغوار هذا اليـ وم (في بعده الآثم/ و ايته المرتقبة)، رابطاً بينه وبين يوم الزينة الذي انتصر فيه الحـ ق، وعلـ ت رايته، مسترفداً لحظات الانتصار التاريخية التي يرى فيها الجذوة التي منها ستنطلق معالم النصر الموعود، وأفراحه:

سقطَ الغفْرانُ.. مقْتولاً
ودآيانُ
كآثِمٍ حل بالشرق.. ويرحلْ
عَبشت أحداق جيشِ الوهم

---

(١) سقيرق، طلعت: « الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني»، ص ٦٦.

يوم الزينة الكُبرى(١)

...

من ليالي الخيمة السوداءِ

شب الثأر.. عن طوق الهزيمة

نبت النصر.. على جرحِ شهيد

وحزيرانُ خبت في قلبه الذكْرى الأليمة(٢)

لينطلق الشاعر – بعد هذا – في مساءلة داخلية مع نفسه؛ وكأنه أحس أنه قد أفرط في تخيله، واسترسل في أمانيه؛ ويبدو أن الواقع – في هذه اللحظة – قد بدأ يمارس سـطوته عليه، ويشده إليه ليخرج من دائرة أحلامه إلى سوداوية اليأس، ولكنه سرعان ما يتجاوز هذا التذبذب إلى آفاق اليقين القاطع الذي يستند إلى منطق الحق الذي لا يتغير، فيأخذه اليقين في تحقق ا يء، وصدق النصر، وقدر العودة:

سقَط الغفْرانُ؟

هلْ يدخل بعد اليوم للمحرابِ

عيسى؟

والعذَارى..؟

هل يجرجِرنَ الذُيولا؟

وصلاح الدين..؟

هلْ يقتاد دايانَ؟؟

ويستعرض في القُدسِ

الخيولا؟

ويعب السامري الذُل

---

(١) يوم الزينة هو اليوم الذي نصر الله فيه نبيه موسى عليه الصلاة والسلام، على كيد فرعون، فأبطل فيه كيد السحرة وما كانوا يصنعون، وأعلى راية الحق، وقد أشار إليه تعالى في قوله: ﴿ قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ ٱلزِّينَةِ وَأَن يُحْشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحًى ﴾ (طه: آية ٥٩).

(٢) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٤٩-٥٠.

غَساقاً

ويلْقَى مرتع الظلم وبيلا؟

مثْلما الحق سيعلو

سوف نأتي

مثْلما الفَرحةُ تأتي

ونلبي.. قَدر الحق

فلسطين

قَبيلاً.. فَقَبيلا(١)

إن هذا المونولوج الداخلي المتسائل يبرز أمنية الشاعر التي يرغب في تحقيقها، وهو في ذات الوقت يكشف شيئاً من هواجس النفس الإنسانية التي تأخذها لحظات التأرجح بين الممكن، وغير الممكن، وإن كان الشاعر لم يستسلم لهذه اللحظات، فقد تجاوز إلى منطقة الممكن ولو كان ذلك على مستوى الحلم، والأمل؛ ولعل حرص الشاعر على عودة صلاح الدين – بالهيئة التي يأمل تحققها – هو الذي دفعه إلى ملء فراغات الصورة بهذه الدقة المتناهية؛ فهو لا يرغب بأي عودة، وإنما العودة التي: (يقتاد فيها (دايان/ ويستعرض في القدس الخيولا)؛ وهي صورة توحي بالأبعاد النفسية التي تتراءى فيها الذات الشاعرة العودة الصلاحية، وترجوها: عودة الجهاد، والنصر، والتحرير، ورد المعتدي الباغي المغتصب؛ (إن الشاعر يوظف الحلم ليعايش وطنه القادم في مساحة الخلاص من الاحتلال، هذه المساحة يراها الشاعر ملء العين، والقلب، والتطلع.. وفي مثل هذه المساحة لا يعود من الممكن قبول أية صورة أخرى، أو ألوان أخرى) (٢).

* * *

وتتجلى أزمة الآخر في القصيدة العربية المعاصرة التي استدعت الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين في بعدين بارزين:

---

(١) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٥١-٥٢.

(٢) سقيرق، طلعت: «الشعر الفلسطيني المقاوم في جليه الثاني »، ص ٦٥.

أولهما: مع المحتل الغاصب للأرض العربية الإسلامية؛ وفي هذا البعد تناول الشاعر المعاصر أزمة وطنه العربي الذي عانى ويلات الحرب والاعتداء، كما عانى أبناؤه ويلات الاحتلال، والتهجير، ويمكننا أن نطلق على هذا البعد: (أزمة الوطن السليب)؛ ويأتي في مقدمة هذه الأزمة: أزمة القضية الفلسطينية مع العدو الصهيوني المحتل؛ والتي شكلت مجالاً رحباً لتناول الشعراء، واستدعاءاتهم الشخصية الصلاحية للتعبير عنها، وعرض أبعادها.

وثانيهما: الأزمة مع الآخر: المتربص، المحتل، الفارض قيمه، القاهر المساند للمحتل الغازي، المتلاعب بالقضايا العربية؛ سواءً تمثل ذلك الآخر في أنظمة ومؤسسات: كـ(مجلس الأمن، وهيئة الأمم)، أم تمثل في تلك الممارسات التي جسدتها بعض القوى الغازية في الشرق، والغرب؛ وفي هذا البعد تقف على أصداء الارتباط الإنساني الذي شاطر فيه الشاعر العربي القضايا الإنسانية مثل قضية السلام العالمي، وقضية النضال الإفريقي، والكفاح الأسيوي، ووقوف بعض الشعراء المعاصرين في تناولاتهم الشعرية ضد تناقضات القرن العشرين؛ وإشاعة التدمير والقتل بين أبنائه؛ هذا التناقض الذي جاء بسبب تناقض هذا الآخر في طرح قيمه، ومعاييره الحياتية، وتطبيقها، ومحاولته السيطرة على الأرض، وسلب خيراتها؛ وإن جاء التعبير عن هذا البعد ضئيلاً من حيث الوفرة الشعرية مقارنة بسابقه الذي استأثر بالنصيب الأوفر، والأكثر.

ففي نطاق البعد الأول: عرض الخطاب الشعري لقضية الوطن العربي، والإسلامي المحتل، ومعاناته من أعدائه المتسلطين على أرضه، وخيراته، متناولاً في هذا الصدد: أزمة لبنان، واحتلال بيروت[1]،

واحتلال أفغانستان[1]، والبوسنة والهرسك [2]، وأزمة بغداد[3]، وأزمة مصر، إبان معاهدة كامب ديفيد، وفترة المقاطعة العربية[4]؛ والشعراء المعاصرون في هذا الجانب استدعوا صلاح

---

(١) انظر في هذا على سبيل المثال: رشيد، كمال، قصيدته: « دمع ودم»، ديوانه: « عيون في الظلام»، ص٢٨-٢٩، وانظر: الشرفي، حسن: قصيدته: « من قصيدة السيف»، ديوانه: «سهيل وأحزان= =الجنتين»، ص ٢٦، وانظر: مفلح، محمود: قصيدته: « شموخاً أيتها المآذن»، ديوانه: «شموخاً أيتها المآذن»، ص ٥٣-٥٨.

الدين، وحطين للتعبير بها عن أزمة هذا الوطن السليب، إما من خلال البحث عن صلاح الدين في صورته الجهادية – التي يبحث عنها الشعراء – منقذاً ومخلصاً كما هو في قصيدة: (لبنان.. ومواجع العاشق) لـ (أحمد صالح الصالح) التي قال فيها:

لُبنانُ!!

أين هواك اليوم يجمعنا؟

وأين تغلب تجتاح الذرى عددا؟

وأين سيف صلاحِ الدين يطلُبهم؟

حطين ما غَادرت من حقْدهم أحدا(5)

وإما من خلال توظيف صلاح الدين، وحطين لعرض بشاعة الاحتلال، وظلمه، وقسوته، ومعاناة الشعوب المسلمة المحتلة حين غاب عنها النصير، والمعين كما في قصيدة (فاروق جويدة: مصر: ١٣٦٣هـ/١٩٤٥م -...)، (رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة) التي عرضت فيها بوسنوية مرارة مأساتها في ظل الاعتداء الغاشم، والاحتلال السافر لبلادها فقالت:

يا سيدي بوش العظيم

في أرضِ بوسنة

يشتري الأبناءُ دمع الأمهات

ما عاد في الوطنِ الجميل

---

(١) انظر على سبيل المثال: أبو هلالة، يوسف محي الدين: قصيدته: « الصقر المقاتل »، ديوانه: «قصائد في زمن القهر»، ط(١)، (عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ٥١-٥٨، وانظر: قميحة، د. جابر: قصيدته: «الموت ولا العار»، ديوانه: « لجهاد الأفغان أغني»، ص ٥٢-٦١.

(٢) انظر: السماعيل، إسماعيل بن إبراهيم: « قصيدته: « حديث سرايييفو »، ديوانه: «أشيقر والسفر»، ص٣١-٣٥.

(٣) انظر: الزهراني، صالح: قصيدته: « هرمجدوه»، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد »، ص ١١، وانظر: الشرفي، حسن: قصيدته: «من ترانيم البن والنخيل»، ديوانه: « الطريق إلى الشمس»، ص٥٩-٦٧.

(٤) انظر: النعمي، علي أحمد: قصيدته: « جولة الحق لن تكون الأخيرة: » ديوانه: « الرحيل إلى الأعماق»، ص٩٠-٩٤.

(٥) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ١٤٠.

سوى الثكالى الباكيات

...

إنْ كانَ يا مولاي – ثأراً

من صلاح الدين في حطين لا تغضب

فأنتم في رحاب القُدس جهراً ترتعون

إنْ كانَ ثأراً من قُلوبٍ آمنت

فالله يهدي من يشاء

ولن يضل المهتدون[1]**.**

وقد يأتي استدعاء صلاح الدين استشرافاً لعودته، وأملاً في رجعته التي تحرر الوطن، وتخلصه من أعدائه، ويبرز هذا بجلاء عند (أحمد صالح الصالح) في قصيدته: (إلى المليحة بيروت):

...

بيروت ما أقْسى الحديثَ

عن المغول

وعنك

فَانتظري فَتاك

لَربما

نزلَ المَسِيح من السماء

...

أو ربما

يأتي صلاح الدين

فَانتظري

فإن جميع من أحببت

---

(١) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس »، ص ١٧٤، ١٧٨.

قد فقدوا الوفاء[1]

كما يبرز – كذلك – عند (يوسف أبو هلاله الأردن: ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م-..) في قصيدته: (حقاً غروزني.. هكذا يحمى الحمى) بعد أن تحدث عن غروزني، ومحنتها، وغياب الجهاد الذي ينقذها مما هي فيه فقال:

نستشرف الماضي البعيد لعله يأتي لنا بعلي، أو بصلاح[2]

وفي هذا الجانب المستشرف عودة صلاح الدين المنقذ للوطن ترتبط صورة صلاح بالجهاد المفقود، وتتشكل شخصيته من الأمل، والتفاؤل الذي يتراءى خروجه، وانبعاثه من جديد.

إلا أن أهم قضية شكلت أزمة الوطن السليب عند الشاعر المعاصر كانت قضية فلسطين في عذاباتها، ومراحلها، واغتصاب أرضها، وتشريد أهلها؛ فهي قضية المسلمين الأولى؛ و(لا أعتقد أن في تاريخ العرب المعاصر قضية استطاعت أن تفجر الوجدان العربي الجماعي على امتداد الوطن العربي، وأن تتمكن من إلهاب العواطف، وإثارة المشاعر، وهزها هزاً عنيفاً مثل قضية فلسطين)[3]؛ فهي قضية العرب الأولى، وجوهر الصراع الإسلامي الصهيوني، ومركز المقاومة، ومصدرها، وتاريخها الممتد لأكثر من خمسين سنة؛ وبالتالي فقد ارتبطت هذه القضية بوجدانات الشعراء العرب، وأعماقهم، واستحوذت على مشاعرهم منذ وعد بلفور المشؤوم، مروراً بالتقسيم، والنكبة إلى يوم الناس هذا[4].

---

(١) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٧٢-٧٣.

(٢) ديوانه: « اللهب المقدس»، ط(١)، (عمان: الأردن، دار الضياء للطباعة والنشر٢٠٠١م،) ص ٣٧.

(٣) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ١٢٥.

(٤) حظيت القضية الفلسطينية في الشعر العربي بدراسات كثيرة رصدت مشاركة الشعر في تناول هذه القضية، واهتمامها، وعرضه جراحاتها، ومآسيها على امتداد رقعة الوطن العربي، منها على سبيل المثال دراسة: =

- السوافيري، د. كامل: (الأدب العربي المعاصر في فلسطين: ١٨٦٠-١٩٦٠م)، (مصر: دار المعارف، بدون تاريخ).
- محمود، د. حسني: « شعر المقاومة الفلسطينية: دوره، وواقعه في عهد الانتداب)، (الأردن: الوكالة العربية للتوزيع والنشر، بدون تاريخ).
- الكيالي، د. عبدالرحمن: « الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين»، ط (٢)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م).

وقد كانت قضية فلسطين وما زالت محوراً للشعر العربي السياسي في الوطن العربي، كما شكلت – عبر تاريخها الطويل – للشاعر العربي هماً في التعبير والمعالجة، وشكلت له – كذلك- جرحاً عميقاً، وألماً متجدداً، وأزمة نفسية، واجتماعية واسعة؛ وذلك بتجذرها في النفس العربية، وارتباطها بالأرض الإسلامية، وعلى رأسها القدس الشـريف، وارتباطهـا بالعدو المحتل للأرض، والمشرد لأهلها، وأبنائها، الفارض سيطرته، وقيمه التعسفية، ونظامـه الاستيطاني الغاشم، إضافة إلى ارتباط القضية الفلسطينية بالصراع العربي الصهيوني لأكثر من نصف قرن، دون أن يسفر هذا الصراع عن نصر لهذه القضية، أو حل عادل لها؛ كل هذه الأمور، وغيرها جعلت من القضية الفلسطينية بؤرة متأزمة داخل أعماق الإنسـان العـربي عامة، والشعراء على وجه الخصوص، مما دفع إلى تناول هذه القضية تناولاً مسهباً، والشعراء ذا (أثبتوا استمرار ارتباطهم ذه القضية، ووعيهم لما يجري على الساحة، ومـا يحـاك في الخفاء من مكائد الأعداء، وكانوا – في ذلك – محذرين، ومناشدين، يلومـون القاعـدين،

- ياغي، د. عبدالرحمن: « دراسات في شعر الأرض المحتلة»، (القاهرة: معهد البحوث، والدراسات العـربي، ١٩٦٩م).
- السوافيري، د. كامل: « الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الأنجلـو المصرية، ١٩٧٣م).
- كنفاني، غسان: « أدب المقاومة في فلسطين المحتلـة:١٩٤٨م- ١٩٦٨م»، ط(١)، (بـيروت: مؤسسـة الدراسات العربية، ١٩٦٨م).
- الخباص، د. عبدالله عوض: « القدس في الأدب العربي الحديث في فلسطين، والأردن »،(سبقت بياناته).
- الحمد، حليمة بنت سويد: «القضية الفلسطينية في الشعر الإسلامي المعاصر» (سبقت بياناته).
- أبو شاور، سعدي: « تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر»، (سبقت بياناته).
- عطوات، د. محمد عبدالله: «الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر»، (سبقت بياناته).
- تيم، محمد شحادة:« الاتجاه الإسلامي عند الشعراء الفلسطينيين من منتصف القرن الرابع عشر حتى بدايـة القرن الخامس عشر »، رسالة ماجستير مخطوطة، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).
- النوايسة، نايف عبدالله: « فلسطين في الشعر الأردني»، (سبقت بياناته).
- الجنباز، محمد منير: « الوظيفة الإعلامية للشعر الإسلامي في قضية فلسطين »، ط(١)، (الريـاض: عـالم الكتب للنشر، والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م).
- حور، د. محمد إبراهيم: « فلسطين في الشعر المعاصر في منطقة الخليج»، (سبقت بياناته).

بالإضافة إلى عدد كبير من الدراسات، والرسائل الجامعية التي تناولت قضية فلسطين بشكل عرضي ضـمن معالجتها موضوعا ا.

ويعنفُون المتخاذلين.. ويفتحون أبواب الأمل أمام المتشائمين، والبائسين.. ويحرضون على القتال.. ويبكون على القتلى، ويصورون أحوال المشردين، والمضطهدين) [١].

وقد وجد الشعراء في التراث عامة، والشخصيات التراثية الإسلامية على وجه الخصوص الملاذ الذي يلجؤون إليه للتعبير عن هذه القضية، والوسيلة الفعالة التي يمكن توظيفها لمواجهة المحتل الغاصب؛ من خلال التذكير؛ والاستنهاض، وإذكاء الحمية، وإقامة صور المقارنة والمفارقة بين الماضي والحاضر، وعدو الأمس، وعدو اليوم؛ (فالصراع الذي يوحد بين الأمة العربية جميعها يجعلها تلجأ إلى تاريخها الأقدم المشترك منصبة أبطالاً قوميين إيجابيين يذكرهم الناس في كل منطقة، وكل مكان) [٢].

وقد مثلت شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين مرتكزاً هاماً في هذا الجانب لارتباطهما الوثيق بفلسطين، ولكون صلاح الدين هو الشخصية البطولية التي حررت فلسطين من الصليبيين، وقد وجد الشعراء المعاصرون في تشابه الظروف بين عصر صلاح الدين، ووقتنا الحاضر، وبين حال الأمة المتقاعس قبل خروج صلاح الدين، وحالنا الراهن اليوم – وجدوا فيها قواسم مشتركة دفعتهم إلى هذا الاستدعاء، والربط بين القضية الفلسطينية وبين صلاح الدين؛ حتى أصبحا وجهين لعملة واحدة، وتحول صلاح الدين – بالنسبة لقضية فلسطين في الخطاب الشعري – إلى ما يشبه اللازمة الشعرية على حد تعبير د. صالح جواد الطعمة حين قال: (.. وإذا ما انتقلنا إلى معالجة الشاعر للقضية العربية الكبرى – فلسطين – فإننا نلاحظ أن صلاح الدين يستحيل إلى لازمة شعرية مهمة) [٣]؛ بغية التعبير عن هذه القضية، وعرض جراحاتها، وتوظيفها وسيلة من وسائل المواجهة ضد المغتصب المحتل؛ وبهذا يكون (الإمداد بالتراث دافعاً نحو تنمية روح المقاومة في نفس الرعية، واستنهاض هممهم لصد غارات الطغيان ، وتفشيه عن طريق بعث القيم النضالية التاريخية الزاهرة المنتصرة) [٤].

---

(١) الهويمل، د. حسن بن فهد: «النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٣١١.

(٢) عبدالهادي، فيحاء قاسم: «نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص ٢٨.

(٣) « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٥١.

(٤) هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٤٦.

إضافة إلى هذا وذاك فإن طبيعة الصراع في فلسطين المحتلة بين العرب واليهود تتجاوز حدود الصراع المادي المتمثل في احتلال الأرض إلى صراع ذي صبغة ثقافية يطال تشـويه الوجه العربي والثقافة العربية؛ وبالتالي كان من الطبعي أن يرتـد الشـعراء المعاصـرون إلى الشخصية الصلاحية؛ بوصفها مقوماً من مقومات الشخصية العربية في مواجهتـها الكيـان الغاصب[1].

والبحث معنيٌ – هنا – بمحاولة تصوير أزمة هذه القضية، وشدة وقعها على نفـس الشاعر المعاصر، وكيف حاول أن يعبر عنها، ويجلو أبعادها، ويواجه العدو المحتل فلسـطين من خلال صورة صلاح الدين ومعركة حطين، وليس من هدفه استعراض قضية فلسـطين وتناول أبعادها، وآلامها، ومآسيها بشكل تفصيلي، فتلك وجهة غير وجهته، وغايـة غـير غايته، وقد عنيت ا دراسات أخرى سبقت الإشارة إلى بعضها.

ومع هذا فالنصوص الشعرية التي عرضت للجانب المعني بتناوله من الكثرة، والوفرة بمكان، ومحاولة الاستقصاء تمضي بالبحث إلى أبعد عن غايته؛ الأمر الذي يدفع إلى محاولـة رصد توجهات الشعراء في التعبير عن أزمة الوطن السليب، وتصديهم لها عبر اسـتدعائهم صلاح الدين، ومعركة حطين بشكل مجمل، وانتخاب بعض النصوص الشعرية التي تكشف هذا الأمر؛ وتدلل عليه قدر الإمكان، وعليه يمكن القول: إن الخطاب الشعري المعاصـر في تناوله أزمة الوطن السليب في فلسطين – من خلال الشخصية الصـلاحية- أبـرز أمـرين مهمين :

أحدهما:عرض معاناة فلسطين،وألمها، وما تعانيه من مرارة، وطغيان، وتشويه من قبل المحتل، كما صور الشعراء المسجد الأقصى المبارك وهو يرزح في قيده، وألمه، وقـد دنـس الصهيانية كرامته، وقداسته، وتصوير تشوقه للبطل المنقذ الذي يخلصه من قيد الذل، والأسر، والبعض من الشعراء حاول أن يصور أزمة المسجد الأقصى بإسناد الحديث إليه ليتولى هـو التعبير عن محنته، وألمه.

---

(١) انظر: أبو أصبع، د. صالح: « الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨-١٩٧٥م »، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٩ م)، ص ١٣٧.

وثانيهما: صور ما يعانيه المواطن الفلسطيني – داخل الأرض المحتلة- من ظلم، وقهر، واعتداء، وتدمير، ومحاولة لطمس الهوية، وما قاساه مواطن هذه الأرض من غربة، وتشريد؛ ممثلاً في صورة اللاجئ الفلسطيني البعيد عن أرضه، وقد ربط الشعراء في هذا الجانب بين التخاذل، والخيانات العربية التي أسهمت في تعميق هذا التشريد والغربة، وما عاناه ويعانيه هذا اللاجئ من ألم، وعذاب، وقسوة، كما عرض الشعراء صورة العدو المحتل في طغيانه، وقتله، وسفكه الدماء، وتدميره الأرض؛ بوصفه سلطة غازية مدمرة (للأنا)، وأعادوا هذا إلى طبيعة هذا العدو الغاصب، ومحاولته الثأر من الإنسان المسلم، والتاريخ الإسلامي، وصوروا ألمهم، وحزنهم على انتهاك حرمة المسجد الأقصى، وتدنيسه من قبل اليهود، كما صوروا – في المقابل – تعاطفهم، وحبهم له، وعبروا عن مشاعرهم الفياضة تجاهه، وارتباطهم به؛ وهم في هذا الجانب يجنح بهم الخطاب إلى اللغة الشفيفة، والألفاظ الوجدانية التي تذوب رقة، وتفصح عن عمق التواشج الوجداني، والارتباط النفسي مع هذا المسجد، وقد تجسدت صورة صلاح الدين – في كلا الأمرين – شكلاً رمزياً حاولوا من خلاله عرض محنة فلسطين، والتعبير عن وضعها المأساوي، وتصوير عمق العلاقة بينها وبين فارسها البطل التاريخي الذي منحته حبها، وهواها في الماضي، وهي تتطلع إلى لقياه مرة أخرى، كما حاولوا – كذلك – من خلال استحضار صلاح الدين تعميق المفارقة بين صورة الماضي الذي مثله صلاح الدين، وبين الحاضر الذي غاب عنه، فصارت فيه فلسطين، والمسجد الأقصى إلى ما صارا إليه، إضافة إلى توظيف صلاح الدين، وسيلة يعرضون من خلالها صورة المحتل في بطشه، واعتدائه، وحنقه على فلسطين في تاريخها، وماضيها عبر أشكال تعبيرية تراوحت بين المناشدة، والأمل، والرجاء في عودة صلاح الدين، والتحريض على الصمود والمقاومة، والثقة في النصر القادم القريب بمشيئة الله.

ومن النماذج التي تناولت أزمة فلسطين، واستدعت شخصية صلاح الدين للتعبير عنها قصيدة (عندما يسقط العراف) لـ (أحمد صالح الصالح) التي صور فيها - من خلال خطابه للعراف: الشخصية الرمزية التي أقام عليها حوارية القصيدة، ومشاهدها الدرامية- أزمة فلسطين، ومعاناتها؛ ففي مفتتح القصيدة (يتحدث الشاعر.. عن المحبوبة/الوطن/ القدس،

وأنها سبية في يد الظالم، وأن خلاصها لن يتم إلا عن طريق القول المقترن بالفعل)[1]، رابطاً بين هذه المحبوبة، وبين صلاح الدين الذي محضته عشقها، وحبها، فلم تحب أحداً غيره؛ لأنه الشخصية التي تجسدت فيها صورة الفعل الصادق:

يا أيها العراف!!!

حبيبتي – الحْسناءُ – تدعى

أُورشليم[2]

تنام.. كالسبي

في **عيون المْذنِبين**

وتشتهي قراءةَ الهَوى

في **أعينِ المُجاهدين،** في **دموعِ التائبين**

حبيبتي..

وديعةٌ، طيِّبةٌ

تحب كُل الطيبين

ما عشقَت، أو مارست

إلا هوى.. صلاح الدين[3]

والقصيدة تجسد مأساة فلسطين التي تنام (كالسبي في عيون المذنبين/ متاعها الصبار، واليقطين)، كما تجسد تطلع الشاعر وارتباطه العميق بها: (حبيبتي/ الحسناء/ وديعة/ طيبة)، وتصور آمال هذه الأرض وطموحاتها في الخلاص مما هي فيه من خلال: (أعين المجاهدين، ودموع التائبين)؛ ومن هنا جاء تعلقها، وعشقها لـ صلاح الدين (الرمز الجهادي) المنقذ؛ وواضح أن القدس – هنا – تلح على وجدان الشاعر، وتملأ عليه كيانه؛

---

(١) هندي، أشجان محمد: « توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر »، ص ٥١.

(٢) أورشيلم: اسم أطلقه الكنعانيون على القدس نسبة إلى إلهه السلام والأمن عندهم، وتعني: (مدينة السلام)، انظر: أبو شماله، فايز: «القدس في الشعر الفلسطيني، والعبري»، « الشعراء»، مجلة فصيلة ثقافية، (فلسطين: المركز الثقافي الفلسطيني، ع ٢٢، خريف ٢٠٠٣م)، ص ٥٧.

(٣) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ١٤٣-١٤٤.

لهذا وجدناه يرسم لها هذه الصورة الرمزية الشفيقة: (حبيبـتي الحسناء)؛ ليعبر عـن هـذا التمازج الوجداني العميق بين المحب وحبيبته، وقد ذهبت الباحثة أشـجان الهنـدي إلى أن استخدام الشاعر لشخصية صلاح الدين قد جاء – هنا – أقرب إلى تسجيل التراث منه إلى توظيفه[1]، غير أن الشاعر قد وفق في استلهامه صلاح الدين للتعبير عن الفكـرة الـتي أراد التعبير عنها بشكل يتجاوز التسجيل السطحي إلى التوظيف العميق – حـتى وإن جـاءت شخصية صلاح الدين لمحة إشارية عابرة في النص؛ فقد جسد - عبر صورة صلاح الـدين، والربط بينها وبين القدس التي لا تمنح هواها إلا له - فكرته التي أقام نصه لمعالجتها؛ إلا وهي البحث عن الفعل الجهادي، وعن الشخصية الفاعلة له التي تعلق عليها الآمال في اسـتنفاذ هذه (الحبيبة الحسناء) مما تعانيه؛ فالشاعر مسكون بقضية الجهاد، والفعل الصادق؛ ولـذلك جاءت هذه الإيماضة إلى صلاح الدين المختزن كل هذه المعاني، ليعبر تعبيراً صـادقاً عنـها، وينقل أبعادها؛ وإن كان الشاعر قد جاء بصلاح الدين في النص لمحة عابرة، وإشارة خاطفة فقد برع في سبكه في بنية النص لينهض استلهامه له بحمل هذه الدلالات؛ فالشاعر المبـدع (يتمكن – في الغالب- عن طريق الاستخدام الإشاري للمعطيات التراثية من طرح أبعـاد رؤاه الشعرية، مستغلاً القوة الإيحائية، والدلالية التي يحملها المعطى، أو الرمز التراثـي، ولا سيما حين يأتي معززاً للموضوع الشعري، ومتلائماً مع أبعاده) [2].

وحين يعبر الشاعر المعاصر عن قضية فلسطين موظفاً شخصية صلاح الدين فغالباً ما تتقاطع في تصويره أربع صور متواشجة هي:

صورة فلسطين في عمقها التاريخي، وبعدها الإسلامي، وصورة المحتل الغاصـب في عداوته، وتسلطه، وصورة التقاعس والتخاذل العربي عن الانقاذ، وصورة العزيمة والثبـات، والتفاؤل التي يتعزى ا؛ ويجد فيها سلوانه الشافي؛ وهذه الصور لا تخطئها عين النـاظر في نماذج شعرية كثيرة، لعل من أبرزها قصيدة: (وردة فلسطينية) للشاعر: (عبدالبديع محمـد عراق: فلسطين ١٣٦٢هـ/١٩٤٢م -....) التي يقول فيها:

أرض البطولـة، والمعـالي، والعـروبة، والقداسـة غالهـا الخصـم اللـدود

(١) انظر: « توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٥٢.

(٢) المفنج، خديجة حسين: « استلهام التراث في شعر عبدالعزيز المقالح »، ص ١٦٧.

ولقد تـأود صـرحها تحـت السـنا يك، والعقوق، ولم تـر الصـدر الأـودود

...

الكُل يهذي عن حياة القُـدس مسـر ى المصطفى، وعن الصلاة عـن السـجود

أو عن سيوف ا ْد، عن شرف العـرو بة، عن صلاح الدين عن [إبن] [1] الوليـد

لكنهم لا يفْعلون سوى المذَلة، والهـوا ن، وخاصـ ـموا الفعـ ـلَ الحميـ ـد[2]

وتعد قصيدة (حيدر محمود)، (رسالة إلى صلاح الدين) من النماذج البارزة التي تجلى فيها بوضوح الوجه القاتم للمحتل الغاصب في حقده، وثأره، وممارساته البشعة التي يقوم ا لطمس الهوية العربية، والمعالم الإسلامية من خلال صوت استغاثي يطلبه الشاعر – في حرقة، وألم – من صلاح الدين ليرجع ثانية حتى يخلص وجه القدس من الغازين، والدخلاء، ويبعث في الأمة جذوة النضال، والكفاح حيث يقول:

لَقَد رجع الصليبيونُ

ثَانيةً،

إلى حطين

فَعجلْ يا صلاح الدين

عجل كَي تخلص

وجهها العربي

من نار الصليبين

فإنك تعرف الحقْد الذي

حملُوه في الأعماق

منذ قُرون

وإنك تعرف الثأر الذي

سيكُون!

...

---

(١) أثبت الشاعر همزة ابن ضرورة لاستقامة الوزن.

(٢) ديوانه: « عندما تشتعل الجراح»، (القاهرة: ١٩٩٣م بدو معلومات أخرى)، ص ٧١-٧٢.

فقد عادوا لينتقموا

من الأرض التي كانت حجارتها

سيوف فداء

وما زالت حجارتها

سيوف فداء(١)

إن صورة الآخر المتمثل في العدو الغازي تبدو في النص صورة كالحة مظلمة تجسد صورة المحتل الظالم الذي يطفح بالحقد، والغدر، ويسعى إلى تدمير المكان، والتاريخ؛ والشاعر وإن ساق هذه الصفات في سياق الاستنجاد بصلاح الدين، وكشف ا عن أغوار المحتل الداخلية العميقة فقد حمل حديثه صورة هجائية لهذا الآخر تتوافق مع صفاته التي يتمثلها، وأفعاله التي يقوم ا، كما حمل النص- كذلك – صورة مدحية لصلاح الدين؛ كونه المرجعية التراثية والضمان الذي تراجع إليه الشاعر محتمياً به من الانحلال، والانمحاء، والضياع الذي يحاول (هذا الآخر) فرضه، وممارسته عليه، وعلى وطنه.

ومهما يكن فإن الشعراء المعاصرين حين توقفوا أمام أزمة الوطن السليب في فلسطين، فإ م كثيراً ما تحدثوا عن الأسباب التي أفضت إلى هذه الأزمة، والتي رأوها تتركز على حياة اللهو، والتفرق، والتشرذم الذي تعيشه الأمة الإسلامية اليوم، وعلى تفشي الخيانات العربية، وغياب روح الجهاد الذي يحرر الأوطان، وافتقاد القائد البطل المنقذ كصلاح الدين؛ ومن هنا فقد اكتسبت الشخصية الصلاحية – في بعدها الجهادي، وبعدها التحريري للأرض –هذا الزخم في الخطاب الشعري؛ فهي النموذج المفقود، والمأمول – في ذات الوقت – الذي تتطلع إليه الذات الشاعرة في حديثها عن الوطن السليب، وفي أزمته مع الآخر المحتل.

والخطاب الشعري المعاصر لم يكتف في تناوله قضية فلسطين- من خلال الصورة الصلاحية- بمعاناة فلسطين، وإنسا ا فحسب؛ ٠ بقدر ما عمد إلى تصوير آفاق التصدي، والمواجهة ضد العدو المحتل؛ فبقدر ما كان هذا المغتصب عنيفاً، وشرساً في إبادة الإنسان

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ص ٥٤، ٥٨، ٥٩.

العربي، ومحاولة طمس كينونته على هذه الأرض بقدر ما كان الفعل والمواجهة لتصرفاته قوياً صلباً، (متشبثاً بالأنا الحضارية، محتمياً ا، ومدافعاً عنها، ورافضاً الآخر على نحو مطلـق، وثابت) [1]؛ ومن هنا فقد ظل الشعر يحمل لواء المقاومة، والتصدي (باثاً في نفوس الجماهير العربية الحماسة، ناشراً في قلو ا الحمية العربية، موقداً في الوجدان العربي شـرارة الثـورة الدائمة، والاستعداد المتواصل لبذل الروح من أجل انتزاع الحق العربي المغتصب) [2]، وقـد تجلت شخصية صلاح الدين وسيلة من أهم الوسائل الفاعلة في هذا المضمار – عند الشاعر المعاصر – وهو يتناول قضية فلسطين، ويتصدى للعدو الصهيوني المحتل، متمترسـاً ـذه الشخصية كضربٍ من ضروب المقاومة، -والنضال من خلال الكلمة – التي لا تقل تـأثيراً عن المقاومة بالسلاح؛ فـ (شعر النضال –كما يقول د. محمد العزب- ليس تعبيراً عن لحظة في تاريخ الأمة، ولكنه تعبير عن روح التاريخ كله بما يحمله هذا التاريخ من تجارب الماضي، وجيشان الحاضر، وأمل المستقبل) [3]؛ وعليه فقد غدا استلهام صلاح الدين صورة من صور الإصرار على المواجهة والعزيمة على المقاومة تدفع النفوس إلى مواصلة الجهاد، وتزيل عنـها قتامة اليأس، والشعور بالهزيمة، والإحباط، والتقاعس عن مقارعة المحتل المعتـدي؛ حيـث وجدت الذات الشاعرة في صلاح الدين ذلك الرصيد التراثي الذي تستمد منه كـل هـذا الفيض من العزيمة، والقوة، والإصرار، والتفاؤل والأمل بالانبعاث المنتظر.

والشعراء المعاصرون في سبيل تكريس هذه المواجهة عمدوا إلى تنويع طرق توظيف الشخصية الصلاحية فتجدهم يعمدون أحياناً إلى التأكيد علـى الهويـة الإسـلامية لأرض فلسطين من خلال التذكير بما فعله صلاح الدين من بطولات على رحـاب هـذه الأرض، وأحياناً يعمدون إلى تعميق التحدي، والمقاومة باستدعاء صورة صلاح الدين ا اهد البطـل الذي واجه جيوش الأعداء دون هيبة، أو خوف، وانتصر عليها، وقد يقوم بعضهم بتقـديم صلاح الدين في صورة النموذج التاريخي المحرر للقدس؛ لتعميق سبل الاقتـداء، والتأسـي، وربما مال البعض إلى التأنيب من عدم التصدي للمحتل، والتقاعس في ذلك، ويجعلون مـن

(١) رماني، إبراهيم: «المدينة في الشعر العربي»، ص ٢٤٤.

(٢) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ١٦٩.

(٣) «دراسات في الشعر »، ص ١٣٩.

صورة صلاح الدين الأداة التي تكشف هذا التقاعس، وتفضحه في شكل من أشكال المفارقة الناقدة، وقد يتجاوز البعض منهم هذا، وذاك إلى التهديد بعودة صلاح الـدين، والتلـويح باقتراب المواجهة الصلاحية الجديدة مع المحتل؛ وهم ذا الاستدعاء الصلاحي في مثل هـذا الشعر المقاوم قد حققوا وظائف كثيرة لعل من أبرزها:

الاستمداد، والاستثارة، والتحفيز، وإذكاء الحمية، ومواصلة المقاومة، و ديد العـدو المحتل لأرض فلسطين عبر نبرة امتزجت بالعزيمة، والإيمان بالنصر، والقدرة على المواجهة في تحرير الأرض، والتفاؤل بذلك تفاؤلاً يبلغ بالبعض حد الإسراف كما قال د.صالح جـواد الطعمة[1].

ومن النماذج على هذا التصدي المدثر بنغمة الثقة، والتفاؤل، والإصـرار قصـيدة (خمس صلوات في المسجد الأقصى) لـ(أحمد سويلم: مصر: ١٣٦١هـ ـ/١٩٤٢-....)، الذي وظف فيها النهج الصلاحي وسيلة من الوسائل التي يجد فيها القوة التي تدحر المعتدي، وتطرده من أرض فلسطين العذراء فقال:

هأنذَا يا صوت الزمنِ الدافق
أقْبِض من أرضي العذْراء
قَبضةَ ثأر، وعناد
أقْسِم فيها بالشهداءِ الأحياء[2]
وعلى هدي ابن الخطابِ
وعلى دربِ صلاحِ الدين
لم تمت الدعوات بِسيفي
لم يتجمد قَلْبِي في قَارورة وهمٍ
لم تتجمد أنفَاسي في ليلِ الْهم
لم يتساقطْ في أقْدامي إلا الدمع اليابس
لكن.. سرج جوادي مصنوع من جِلْدي

---

(١) انظر: «صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٧.

(٢) لا يجوز القسم إلا بالله تعالى، أو صفة من صفاته.

بارودي.. سيفي.. ثاري.. تتنــزى بالرغبة

خطوي.. أنفاسي.. َتتوقد تحت الشمس[1]

وهنا يصبح لصلاح الدين قيمة نفسية، وقيمة وظيفية في النص حين يغدو مصـدراً للاستمداد النفسي في المواجهة، وطاقة باعثة للإصرار، والعزيمة، والأمـل في التعـبير عـن الممكن، والبعض من الشعراء في خضم هذه المواجهة الممتلئة بالثقة والإصرار، والعزيمة عمد إلى التهديد بعودة صلاح الدين، وحطين – والتي يراها بعين ثقته كائنةً لا محالة – لتضـع ـاية لطغيان المحتل، وظلمه، كما هو عند (حسن الشرفي: اليمن: ١٣٦٤/١٩٤٤-.......) في قصيدته (من قصيدة السيف) التي قال فيها:

وغَـداةَ اسـتباح شـارون صـبرا ... وشـاتيلا، وهـد فيهـا المنـازلْ

أين كانت بطولـةُ النـذْل لـما ... كانَ فيها الفُرسانُ مـلء المعاقـلْ؟

...

لا وربي أن يهنـأ الكُـل عيشـاً ... وسـيدرون مـن تصـيد الحَبائـل

لم يزلْ في الأصلاب جِيـلُ صـلاح ... الدين حقاً، وجيلُ سعد وصـائل[2]

ويؤكد: (يوسف أبو سعد: السعودية ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م _.....) هذه العودة في جزم واثق، لأنه يجد تباشيرها في أبطال الحجارة، لذلك تجده يهدد المحتل الطاغي بأنـه لـن يعيش على هذه الأرض المباركة فقال في قصيدته (صرخة شهيد):

سيحطم الأبطـالُ أصـنام الخنـا ... ويعود مـا سـلب العـدا لنِصـابِه

ويعود للأقصـى الجـريح صـلاحه ... وزمام أرض القُدس مـن أو شـابِه

...

لا عيش للطاغي بأكنـاف الحمـى ... ما دام عـزم الأسـد في أربابِـه[3]

والملاحظ في مثل هذه المعالجات التي تجنح إلى المواجهة، وتنتهي بلغة تفاؤلية واثقـة؛ أن نغمة اليأس، والأمل تبدأ في أولها في حركة متصارعة متجادلة، ولكن إذا ما (بدأت البنية

---

(١) « الأعمال الشعرية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م)، ص ١١٦.

(٢) ديوانه: « سهيل، وأحزان الجنتين »، ص ٢٦.

(٣) ديوانه: « تقاسيم على زوارق الأيام»، ص ٦٤.

مجسدة لليأس، والإحباط في الماضي القريب فإنه سرعان ما يحدث عدول إلى التفـاؤل في الغد القريب)[1]؛ ويبدو أن هذا مرده إلى تصارع زمنين في وجدان الشاعر: الواقع القـائم الممثل للانتكاسات والإحباطات، والغد المشرق بيقينة النصر الذي ينحاز إليـه الشـاعر، ويرغب فيه؛ ومن هنا فقد جاء البناء الشعري معبرًا عن هذه المواجهة، والتصدي – من جهة – ورغبة النصر، وإرادته – من جهة أخرى – فمالت المعالجات الشعرية – في هذا الجانب- إلى المباشرة، وتوظيف ألفاظ ا ا ة، واستخدام حروف الاستقبال التي تـدفع بالخطـاب الشعري إلى التحليق في مستويات من الرؤية المستقبلية الراسمة صورة الأمل في لوحـة مـن التصدي، والمقاومة[2]؛ ومع كل هذا فالنصوص الشعرية التي استدعت شخصـية صـلاح الدين للتعبير ا عن قضية فلسطين نصوص كثيرة توزعت بين نصوص مستقلة اسـتدعت صلاح الدين، أو حطين بشكل كلي، وعبرت ما عن جراح فلسطين، وآلامها، ومعانـاة أهلها، ونصوص استدعتهما بشكل جزئي إشاري لذات الغرض؛ وإن كانـت النصـوص الشعرية بشكليها الكلي، والجزئي قد وظفت صلاح الدين، وحطين وسيلة فاعلة للتحفيـز، والتصدي، والمقاومة ، والتحريض على الجهاد، والتأكيد – من خلالهمـا – علـى الثقـة بالنصر، وتحرير الأرض، وفي هذا الجانب تقف على نماذج لهذا عند أحمد محمد منصـور[3]، وفاروق جويدة[4]، وتوفيق زياد[5]، وعلى محمد العيسى[6]، ومعروف رفيق[7]، وأسـامة عبدالرحمن[8]، ويوسف العظم[9]، ، وأحمد محمد الصديق[1]، وغيرهم.

---

(١) محمد، د. عبدالله الناصر حسن: « قراءة في خصائص شعر الانتفاضة»، العقيق، (المدينة المنورة، إصدارات النادي الأدبي بالمدينة المنورة، مج ١٧، ع ٣٣ -٣٤، ١٤٢١هـ)، ص ٧٩.

(٢) انظر: المقال نفسه: ص ٨٤.

(٣) انظر: قصيدته: « قرب خصلة شعرٍ حررت بلدا»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٨-١٨٩.

(٤) انظر: قصائده: « إن هان الوطن يهون العمر»،و «رسالة ثانية إلى شارون»،و « رسالة إلى صـلاح الـدين»، ديوانه: «قصائدي في رحاب القدس»، ص ١١١-١١٢، ص ٤٥، ص ١٩٠-٢٠٢.

(٥) انظر: قصيدته: « السكر المر»، « ديوانه»، ص ١٢٦.

(٦) انظر: قصيدته: « فلسطين يا حطين »، ديوانه:« تعلو التلال بقارب »، ط(١)، (الرياض: مؤسسـة الجريسـي، ١٤١١هـ - ١١٩٠م)، ص ٦١-٦٦.

(٧) انظر: قصيدته: « يا أقصى »، ديوانه: « فلسطين.. الجرح، والطريق»، ص ٩٠.

(٨) انظر: قصيدته: « فلسطين الكُبرى»، ديوانه: « فأصبحت كالصريم»، ص ١٤٣-١٤٤.

(٩) انظر: قصيدته: « نسمات من أفياء الأقصى»، ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص ١٠٦-١١٠.

وقد جاء البعد الثاني من أزمة الآخر التي حاول الخطاب الشعري المعاصر تصويرها متمثلاً في صورة الصليبية الحانقة، والغرب الحاقد، المعتدي، المناصر للصهيوني المحتل، والمدافع عنه، وعن مشاريعه الاستيطانية، كما جاء متمثلاً في مجلس الأمن الذي رأى فيه الشعراء صورة من صور المهازل الكبرى حين يلتمس فيه العرب حل قضاياهم، وهو أعجز من ذلك؛ وغالباً ما تناول الشعراء أزمة الآخر، وصورته – هنا – بشكل إجمالي، لا يتوقفون عندها إلا بالقدر الذي يكشفون ا عن وضع أمتهم الواهن، وخدرها، وركودها إلى أعدائها، منبهين، ومحذرين من التمادي في هذا الطريق، وأحياناً يسوقون حديثهم عن هذا الأمر في إطار المقارنة بين الماضي، والحاضر الذي تكالب فيه الأعداء على الأمة، وأسلمت فيه قيادها إليهم؛ وفي كلا الصورتين تبرز شخصية صلاح الدين شكلاً من الأشكال التي يحاولون ا معالجة هذه الأزمة، إما تذكيراً ا، وبجهادها، ومواجهتها الأعداء، وإما ديداً، أو تأسفاً على الزمن الذي مثله، وافتقده الشعراء في واقعهم حتى صار الحال إلى ما هو عليه؛ فالشاعر: (محمود مفلح) في قصيدته: (شرق، وغرب) – على سبيل المثال – تحدث عن الغرب الحاقد، المناصر المحتل، والذي توهم بعض العرب أ م سيجدون فيه النصير، والمعين لحل قضاياهم، وإشكالا م، وكأننا أمة لا تملك تاريخاً يمدها بالقوة على مواجهة الأزمات، والتصدي لها فقال:

هناك في الغرب حقد لا نضير له ... حقد تفجر حقداً كالبراكين
حقد أحالَ عيونَ الشمس مطفأةً ... ووجهها الحلو مصفراً كليمون
من قال إن بلاد الغرب منصفةٌ؟ ... إني لأعجب من قول ا انين!!
من ضيع القُدس، والأقصى، وأرهقه؟ ... ومن أفاءَ على أبناءِ صهيون!؟

...

كأنه لم يكن يوماً لنا علم ... ولا دم يتلظى في الشرايين
ولمْ نكن ذات يوم أمةً وسطاً ... ولا قهرنا دماً عذراء حطين[2]

وغالباً ما تبدو صورة الغرب في تناول الشعراء – هنا – مقترنة بالعداوة، والحقد، والتربص، والغدر، ومناصرة المحتل، وضياع الحقوق؛ وذلك حين ترتبط بالقضايا العربية –

---

(١) انظر: قصيدته: « الظل الضائع»، ديوانه: « جراح وكلمات»، ص ١٠٥-١١٥.

(٢) ديوانه: « لأنك مسلم»، ص ٧٩-٨٠.

عامة -، والقضية الفلسطينية – على وجه الخصوص –؛مما يجعل لحضور صلاح الـدين في بعض المعالجات شكلاً ـديداً للآخر الظالم المتحيز، والمعتدي الآثم كمـا في قـول (محمـد التهامي: مصر: ١٣٣٩هـ/١٩٢٠م -......) في قصيدته: (أنا مسلم):

لولا ذئاب الغرب خلْـف عـدونا ... ما استطاع أنْ يسـعى إلينـا ا ْـرم

...

هذا صلاح الـدين تحـت ترابِـه ... أسد علـى أرض المعـارك يجـثُم

إنــا بنـــوه الوارثُـــون قَـــديننا ... ألْـق يضـيءُ، وعزمـه تـتقَحم[1]

أما مجلس الأمن فقد استحال عند بعض الشعراء إلى صورة من المهانة، والذل الذي به يكرس احتلال الأرض العربية، وضياع قضيتها؛ تقف على هذا المعنى عند (علي النعمي) في قصيدته: (من أمام بوابة البلاغ تبدأ الخطى) إذ يقول:

واضـيعتاه لأمــة الإســلام مــن ... شـــكْوى إلى متـــربصٍ محتـــال

الحق كُل الحـق هـل تحظـى بـه ... من مـبغض للحـق غيـر مبـال؟

فــا لمس المْرجـــو مـــا إيمانـــه ... إلا بما قَد جاءَ عـن (نادحـال) [2]

وهناك نصوص أخرى عرضت لحقد بعض الصليبيين على الإسلام، كما عرضـت لصورة الغرب المنحاز للعدو الصهيوني، وللصراع الإسلامي مع الصليبية تجدها عند بعـض الشعراء المعاصرين من أمثال: أحمد فرع عقيلان[3]، وأحمد محمد منصور[4]، ويوسف أبـو أبو سعد[5]، وفاروق جويدة[6]، وأسامة عبدالرحمن[7]، وصالح الجيتـاوي[8]؛ وهـؤلاء لم لم يخرجوا في معالجا م عن الأبعاد الْمضمونية، والغايات الاستدعائية لصلاح الدين، وحطين

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ج٢، ص ١٩.

(٢) ديوانه: « الرحيل إلى الأعماق»، ص ١٨.

(٣) انظر: قصيدته« قصتنا مع الصليبية»، «الأعمال الكاملة»، ص ٨٨.

(٤) انظر: قصيدته «قرب خصلة شعرٍ، حررت بلدا»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٧.

(٥) انظر: قصيدته : « صرخة الشهيد»، ديوانه: « تقاسيم على زوارق الأيام»، ص ٦٥.

(٦) انظر: قصيدته: «إن هان الوطن يهون العمر»، وقصيدته «رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة»، ديوانه: «قصائدي «قصائدي في رحاب القدس»، ص ٤٣، ١٦٣.

(٧) انظر: قصيدته: « دموع التاريخ»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٣٥.

(٨) انظر: قصيدته: « الغضبة القدسية»، ديوانه: « صدى الصحراء»، ص ٢٦.

في التعبير عما في هذا الجانب عن سابقيهم من الشعراء الذين ألمح البحث إلى معالجاتهم الشعرية؛ وإن كانت جل المعالجات الشعرية لهذا الأمر قد اتسمت بالخطابية الصارخة، والبث المباشر، واللغة التوصيلية؛ ويبدو أن احتدام الموقف، وعنف المواجهة، ومرارة المعاناة من هذا الآخر، وتوصيل الرسالة الشعرية واضحة أمور دفعت إلى انتهاج هذه اللغة.

إلا أنّ صورة الآخر لم تكن صورة عدائية تصادمية في كل المعالجات الشعرية؛ إذ جاءت في البعض منها صورة مجسدة للإعجاب بهذا الآخر، وتقديمه أنموذجاً للأمة العربية التي تسعى لاسترداد حقوقها؛ وقد تمثل هذا الإعجاب في صورة المناضل الإفريقي، والأسيوي اللذين تجسدا – عند البعض من الشعراء – رمزين للنضال الذي تعود به الحقوق، وتحرر به الأوطان؛ والخطاب الشعري حين قدمهما – معجباً بكفاحهما – انطلق من رؤية تنظر إلى أن الحصولَ على الحقوق السليبة لا يتم إلا على جسر الكفاح، والنضال؛ وهو بهذا الارتباط يواكب نضال الشعوب في سبيل الحرية، والاستقلال، ويحاول أن يقدم طرائقها النضالية نماذج للأمة العربية التي تعاني من المحتل الغاصب أراضيها؛ وهذا الجانب قد برز بوضوح عند الشاعر (أسامة عبدالرحمن) في قصيدتيه: (رسالة إلى مناضل إفريقي) و(رسالة إلى مناضل أسيوي)؛ وهو في هاتين القصيدتين يكاد ينهج نهجاً متقارباً؛ حيث يبدأ فيهما بالتعبير عن جراح وطنه المحتل، ومآسيه الذي يرتاده الطاغوت، ويدمره القرصان، ويمد جناحيه على أرض فلسطين، محاولاً أن يتواشج مع هذا المناضل مبدياً إعجابه بقصة كفاحه، متمنياً لو امتزجت صورة النضاليين: (العربي/ والإفريقي والأسيوي)، واتحدت في سبيل طرد الطاغوت في الشرق والغرب، مستدعياً – في سياق حديثه – صلاح الدين، وحطين؛ بوصفهما صورتين مشرقتين للنضال في المشرق، المقابل لصورة النضال الإفريقي، مؤكداً – في ذات الوقت – على أن طريق الخلاص من كل معتد هو: الكفاح والمقاومة؛ لذلك تجده -مثلاً - يقول معجباً بالمناضل الإفريقي:

إني أهديك تحيات

التاريخ

النازف من بين جراحي

......

إنا نعرفُك

عصامياً

لا تقْبلُ ضيماً

لا ترجع من حربٍ

من غَير نجاحِ[(١)]

ويقول في المناضل الأسيوي:

إني أسمع عنك

وأقْرأ عن قصة بركان

لم **يخمد**

من أقْصى الهند

إلى **أقْصى الصين**

إني **أسمع عنك**

وأقرأ عن قصة زلْزالٍ

ما زالَ يزمجِر

كالرعد

سنيناً

في **إثْر سنين**[(٢)]

ولعل هذا الإعجاب (بالمناضل الإفريقي، والأسيوي) في إطار التركيز على البعد الإنساني في أدب المقاومة الذي من شأنه أن يتجاوز بالقضية الفلسطينية – التي يهتم بها الشاعر هنا – البعد العربي إلى البعد الإنساني؛ حيث يمكن الإحساس بآلام أوطان أخرى تعاني من نفس المصائب، والملمات، كما يمكن لكلمة فلسطين أن تجد مرادفاً لها في الصين،

(١) ديوانه: « لا عاصم »، ص ١٢٥، ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٤٨.

أو جنوب أفريقيا، أو روديسا البيضاء؛ وهذا البعد الإنساني لا يتعارض مع البعد القومي، أو العربي، في أدب المقاومة [(١)].

لقد كان الخطاب الشعري الذي عرض للحديث عن الأزمة، واستدعى صلاح الدين للتعبير عنها – سواءً كانت أزمة ذات، أم أزمة آخر – خطاباً مأزوماً مثقلاً بهزائم الواقع، وآلامه، وجراحاته، وضغوطه، فجاء في تناوله جامعاً بين البكاء والشكوى، والمكاشفة، والمحاكمة، والمعاتبة تلحظ فيه ثلاث سمات بارزة:

الأولى: سمة التفاؤل، والأمل التي صبغت معظم النصوص الشعرية التي عرضت لأزمات الواقع، وقضاياه؛ وهذه السمة يمكن أن تعد علامة صحة، وعافية في هذا الشعر الذي جمع مع التفاؤل الإلحاح على العمل الدؤوب لاسترداد عزة الأمة، وكرامتها الضائعة؛ (وفي هذا الإطار التفاؤلي يبرز التاريخ العربي برموزه الشامخة بكبريائها، والحاضرة في الوجدان العربي حضور الديمومة الفاعلة، إنه حضور الماضي اليقظ في رؤية الحاضر يدفعه نحو الحركية، والخلاص من كبوة الواقع المؤلمة) [(٢)]؛ وهذا التفاؤل، ومقاومة اليأس، والتشبث بالأمل ظل ظاهرة بارزة عند شعراء الأرض المحتلة – الذين استلهموا صلاح الدين، وحطين، وعبروا بهما عن واقعهم – مع ما عانوه من ضغوط التشرد، وظلم الآخر المحتل؛ وهذا ما أكده رجاء نقاش حين قال عنهم: (إنهم لم يفتقدوا الأمل، ولم تتحطم معنوياتهم، ولم تمتلئ نفوسهم بأي لون من ألوان اليأس، والمرارة،والإحساس بالتشاؤم) [(٣)].

وهذا التناول الآمل دفعت إليه دوافع من أبرزها –الواقعية الإسلامية التي صدر عنها كثير من الشعراء، ولا سيما شعراء الاتجاه الإسلامي الذين امتلأت نفوسهم بهذا الشعور المتفائل الذي يرى في صورة الغد الفرج بعد الشدة، والنور بعد الظلمة[(٤)].

---

(١) انظر: شكري، غالي: « أدب المقاومة»، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠م)، ص ٨-١٠، وقد رأى أن أدب المقاومة يقوم على ثلاثة أبعاد تتكامل في التعبير عنه هي: البعد القومي، والبعد الإنساني، والبعد الاجتماعي.

(٢) محمود، د. عبدالرحمن عبدالسلام: « فلسفة الموت، والميلاد: دراسة في شعر السياب»، (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م) ص ١٨٧-١٨٨.

(٣)« محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة»، ط(٢)، (القاهرة: مؤسسة دار الهلال، ١٩٧١م،)ص٢٩١.

(٤) انظر في هذا: الساعي، د. أحمد بسام: « الواقعية الإسلامية»، ص ٩٠-٩١.

إضافة إلى الثقة في الأمة الإسلامية، وفي قدرتها على الانبعاث من جديد من خلال رصيدها التاريخي القادر على مدها بمعالم هذا النهوض وآفاقه، ووسائله؛ فجاء التركيز على الشخصية الصلاحية؛ بسبب كونها من المرتكزات المهمة في الإرث التاريخي الفاعل، والدافع نحو التحرك، والانبعاث المأمول.

وتكاد كل النصوص التي توافرت للبحث تنحو هذا المنحى التفاؤلي الذي يستلهم الماضي لكشف الواقع، وبث الأمل، وتجاوز الحاضر بما فيه من ترديات، وإحباطات، وانتكاسات.

ولم يند عن هذا النهج –في نصوص البحث– إلا الشاعر (سميح القاسم: فلسطين ١٣٥٨هـ/١٩٣٩م -.....) في قصيدته: (الميلاد)، الذي اتجه فيها بحركة الأمل نحو الحاضر، منفصلاً عن الماضي؛ نتيجة لفقدان الثقة في قدرة الماضي على الإسهام في إحداث التغيير، وحل الأزمات الراهنة، لذلك تجده يخاطب والده (رمز الأمس، والماضي، والتاريخ) و(يرى أن هذا الأب.. المكافح رغم ما قدمه للحياة فإنه يبقى في إطار الماضي الذي لا بد من تجاوزه) [(١)] بقوله:

قُرونًا يا أبي.. وانهد منك الكاهلُ المتعب

وغَاص العبءُ تحت رِمال حقْلِ النكبة المُجدب

وناداني فراخي الزغْب..

لا ماءٌ، ولا شجر

ولا قَتح، ولا جابٍ، ولا عمر

فلا تغضب

ولا تعتب

إذا أغْلقْت أبوابي بوجه الأمس

إذا بدلت أثْوابي.. وغَادرت الرحاب الدمس

---

(١) شعث، أحمد جبر، « الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٣٢٨، وانظر تحليل القصيدة: المرجع نفسه: ص ٣٢٨-٣٣١.

وإن ودعت أزهاري

وإنْ قَبلْت نصب الرمس

لآخر مرة في العمر.. نصب الرمس(1)

موضحاً صورة الأزمة التي حدت به إلى قطعيته مع الماضي، والانفصال عنه، وإدانته:

أبي لا كُتبنا المُلْقاة تحت نِعالِ هولاكو

ولا فردوسنا المَردود فردوساً إلى أهله

ولا خيل الصليبيين

ولا ذكرى صلاح الدين

ولا جندينا المـجهول في حطين

تشد خطاي للأنقاض للمنفى(2)

الأمر الذي حدا به إلى أن (يجعل وجهته نحو الغد، نحو العلم، ورايـة الحريـة لأن أنقاض التاريخ لا تستطيع أن تسد مسدها) (3):

أشيد مصانِعاً كُبرى

وارتق معطفي البال

وأبني مسكناً حلْواً.. وأخلق جنةً خضرا

ومن حبي لأحفادي

أصادق أنبل الأصحاب

وأتقن في مدارسهم علوم الطب، والأحياءِ، والذرة

وأرفَع رايتي الحُرة

وأجمع حولها الأحباب(4)

---

(1) «ديوانه»، ص ٥٣٩-٥٤٠.

(2) «ديوانه»، ص ٥٤٠.

(3) عباس، د. إحسان: «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، ص ١٤٧.

(4) «ديوانه» ص ٥٤٠-٥٤١.

إن هذا الرفض للماضي، والثورة عليه، والاتجاه نحو الغد يعكس علاقـة الشـاعر بماضيه، وتاريخه؛ هذه العلاقة التي وصفها د. إحسان عباس بأ ا قد تعرضت عند الشاعر إلى الاهتزازات المتتالية، وخاصة في فترة الأزمات التي تنتابه؛ الأمر الذي دفعه إلى هذه الثـورة الجارفة على ماضيه[1].

ويبدو أن إحساس الشاعر الحاد بأزمة حاضره دفعه إلى انتهاج هـذا الأسـلوب في الثورة على الماضي والصدام معه، متمثلاً في الموروث بكل وجوهه المتنوعة؛ نظراً لكونه غير صالح لمسايرة العصر، ولا يقدر على الارتقاء بالإنسان إلى عصر يغدو فيـه الاحتكـام إلى المنجزات الإنسانية الحضارية[2]؛ ومن ثم فقد عمد إلى القطيعة معه متوجهـاً إلى المسـتقبل الذي رأى فيه الحل؛ وهذا الموقف الشعوري، والتعبيري يكاد ينفرد به الشـاعر دون بقيـة الشعراء الذين أمكن الوقوف على إنتاجهم، والذين التجأوا إلى الماضي التراثـي، ورأوا في استحضاره، وتفيعله حلاً لأزمات الحاضر، فاتسمت معالجا م بالأمل، والتفاؤل، والإشراق.

أما السمة الثانية التي تميز ا **الخطاب الشعري الذي تناول أزمات الحاضر فهي:** التصدي، والمواجهة، وتوظيف صلاح الدين وحطين لتحقيق هذه الغاية، سواءً كان ذلـك لمواجهة أزمة الذات، أم أزمة الآخر؛ وهذه المواجهة أفرزت روح الغضب علـى الواقـع، والبحث عن أسباب الإخفاق التاريخي، وتحدي الأزمة، ورفض الانسحاق تحتها، ومواجهتها من خلال الإتكاء على المرتكز التاريخي كـ(صلاح الدين/ حطين/ والرموز التاريخية عامة)؛ وهذا الموقف المتحدي يتكرر عند الشعراء المعاصرين بشكل لافت، وواضح.

وتتمثل السمة الثالثة في: انفعال الخطاب الشعري بالأزمة، وتفاعله معهـا؛ فهـو خطاب منفعل، وفاعل – في ذات الوقت-؛ هذا التفاعل تجسد عند الشعراء في لبس عباءات الإصلاح الديني، والاجتماعي، ومحاولتهم اقتراح الحلول الناجعة لأزمات الإنسان العـربي بكل أشكالها، وأبرز هذه الحلول تمثل عندهم في: العودة إلى الإسلام[3]، والجهاد[1]، والثقـة

---

(١) انظر: « اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، ص ١٤٦-١٤٧.

(٢) انظر: شعث، د. أحمد جبر: «الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٣٣٠-٣٣١.

(٣) انظر على سبيل المثال في هذا: الأبرش، محمد راجح: قصيدته: «دموع على القدس»، ديوانـه: «دمـوع علـى القدس»، ص ١٤-٢١٥.

بالأمة[٢]، واستعادة روح حطين[٣]، وبعث الماضي[٤]، والوحـدة العربيـة[٥]، والإصـرار والتحدي في مواجهة الأزمة[٦]، وامتزاج الكلمة الصادقة بـدماء الشـهداء [٧]، وتجـاوز الشعارات[٨]، وتمجيد أطفال الحجارة الذين جسدوا لغة الفعل، واستعادوا صـلاح الـدين الجديد[٩]، واسترجاع صورة المسلم الفاعل بعزته[١٠]، ومواجهته لليأس[١١]، وبـذل الـدم العربي، وتفعيل الثورة والنضال[١٢]، والمواجهة والثأر من المعتدي[١٣]، والفداء والتضحية[١٤].

* * *

وانظر: صيام، محمد الشيخ محمود: قصيدته: « إنفجار القدس»، ديوانه: « ميلاد أمة»، ص ٥٣-٥٧.

(١) انظر على سبيل المثال: مفلح، محمود: قصيدته: « شموخاً أيتها المآذن »، ديوانه: «شموخاً أيتها المآذن»، ص٤٨-٥٢٢.

وانظر: الأمعي، زاهر بن عواض: قصيدته « دروب العلا»، ديوانه: «نزيف الشهداء»، ص ١٧-١٩.

(٢) انظر: الفقي، محمد حسن: قصيدته: « من وحي البسفور »، «الأعمال الكاملة»، ص١٦-١٩، وانظر: مفلـح، محمود: قصيدته: « شرق وغرب » ديوانه: « حجر حجر»، ص ٧٩-٨١.

(٣) انظر: الحميد، عبدالله سالم: قصيدته: « بين الهزل والجد»، ديوانه: « أمل جريح»، ص ٣٦-٤٠.

(٤) انظر: رشيد، محمد هاشم: قصيدته: « انطلقي»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٢٢-٢٢٥٣

(٥) انظر: العيسى، سليمان: قصيدته: « بطاقة حب إلى مهرجان الشباب العاشر في برلين»، «الأعمال الشـعرية»، ج٣، ص ١٠١-١٠٤.

(٦) انظر: معروف، رفيق : قصيدته: «الأقصى يستصرخكم»، ديوانه: « صرخة مسلم»، ص ١٨-١٩.

(٧) انظر: درويش، محمود: قصيدته: « الصوت الضائع بين الأصوات »، « ديوانه»، ج١، ص ٢٨٤-٢٨٦.

(٨) انظر: عبدالصبور، صلاح: قصيدته: « فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال»، ص ٤٧٤-٤٧٧.

وانظر: درويش، محمود: قصيدته: « أنا آت إلى ظل عينيك»،«ديوانه»، ج١، ص ٣٢٤-٣٣١.

(٩) انظر: مفلح، محمود: قصيدته: « حجر حجر»، ديوانه: «لأنك مسلم»، ص ٥٣-٥٥.

وانظر: العامري، هلال: « سجى الطفل»، ديوانه: « الألق الوافد»، ص٣٠-٤١.

(١٠) انظر: جرار، مأمون فريز: قصيدته: « مشاهد من عالم القهر» ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص٥-٩.

(١١) انظر: عمرو، عبدالفتاح: قصيدته: « أنشودة الفجر الجديد»، ديوانه: « اللظى»، ص ٢٤-٢٨.

(١٢) انظر: العيسى، سليمان: قصيدته: « مصرع الفارس»، «الأعمال الشعرية»، ج٢، ص٤٩٨-٥٠٣.

وانظر: بدوي، د. عبده: قصيدته «الأقمار في بيروت»،،«ديوانه»، ص ١١٧٩-١١٨٣.

(١٣) انظر: سويلم، أحمد: قصيدته: «خمس صلوات في المسجد الأقصى»، «الأعمال الشعرية »، ص١١٤-١١٩.

(١٤) انظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته: « سلمت يداك »، ديوانه: «قادمون مع الفجر»، ص ٧٧-٨١.

ويمكن أن يعد التخاذل في **إطاره العام شكلاً من أشكال الأزمة** التي عاناها الشاعر المعاصر، وشكى مرار ا، وحاول تجاوزها؛ إلا أنه –في ذات الوقت– يمكن النظر إليه علـى أنه النتيجة، أو الذروة التي أفرز ا أزمة الذات العربية في تمظهرا ا السابقة التي ألمح البحـث إليها؛ خاصة وأن الشعراء المعاصرين قد ألمحوا إلى هذا الجانب إلماحاً بارزاً، وتوقفوا عنـده، وحملوا مرارته، وكشفوا شيئاً من أسبابه، ورأوا فيه صورة من صور الانتكاس، والضـعف، والمهانة المرفوضة؛ وذلك حين استدعى الخطاب الشعري صلاح الدين، وحطين باحثاً عـن غائب مفقود يتجلى في لغة الفعل لا في لغة الكلام، ويتمثل هذا في صورة العزة، والكرامـة المنشودة، محاولاً رفض الواقع القائم، آملاً في واقع متخيل، يقيم دعائمه على ركائز الماضي الذي يتغنى به، ويفخر بأيامه، ويهرب إليه نفسياً، وشعورياً.

وإذا كان التخاذل يحمل معاني التخلف، والضعف، والهوان، والانقطاع من النصرة فإن الشعر الذي تناول هذا الجانب يكاد لا يخرج – في عمومه – عن هذه المعاني؛ إلا أن ما يميزه هو أسلوب العرض، وطريقة المعالجة؛ حيث ابتعد الخطاب الشـعري عـن النـدب، والبكاء، والحزن المفرط، واقترب من أسلوب الغضب، والتعنيـف، والمعاتبـة، والتـهكم، والسخرية من الحال الراهن، والرفض له؛ وهذه الأمور هي ردود أفعـال طبيعيـة للحـال المتخاذل المؤلم الذي عبر عنه الشعراء، كما يمكن عدها ظواهر إيجابية؛ لأ ا تنطلق من رفض الواقع المتخاذل، والثورة عليه؛ فالرفض – هنا – يعد ظاهرة صحية تـدل علـى الـوعي، وتسعى إلى تجاوز الضعف، والتخاذل(1)؛ لذا فالشعر في مثل هذه المعالجات يعد نوعاً مـن مصارحة الذات بأقصى درجات الجرأة، والغضب، بدلاً من السكوت الذي لم يعد ممكنـاً أمام هذا الواقع – من وجهة النظر الشعرية -(2)، وقد جاء استدعاء صلاح الدين – في هذه هذه المعالجات الشعرية – جزءاً من بناء الصورة الناقمة، والمتهكمة بما تحمله هذه الصورة من مفارقة صارخة بين عصر مثالي نبيل يحن له الشاعر، ويتمناه، وعصر يكاد يرفضـه رفضـاً قاطعاً لتناقضه، واختلالاته؛ وهو باستدعائه صلاح الدين يسهم في تحقيق غايتين:

---

(1) انظر: الرومي، د. نورية صالح: « الخطاب القومي في شعر عبدالله حسين: دراسة نصية»، مجلة دراسات يمنيـة، (صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ع ٦٥، إبريل – يونيو ٢٠٠٢م)، ص ٤١.

(2) انظر: بلبل، فرحان: « أحزان الشعر العربي الحديث»، ص ١٥٨-١٥٩.

الأولى: المبالغة في نقد الواقع المتخاذل، وكشف عوره من خلال مقابلته بالماضي.

والأخرى: التعبير عن الرغبة في تجاوز هذا الواقع، والأمل في معالجته عبر استلهام صورة الماضي الصلاحي -؛ لكن الخطاب الشعري – في الغالب – لا يصرح بهذه الصورة بشكل واضح بين إلا إنها لا تغيب عن ذهن المتلقي؛ وهو بهذا التقابل يقيم الموازنة بين سلوكين متضادين؛ ويأتي هذا – في الغالب – في لحظات الضياع الحضاري، التي تستدعي الوقوف من أجل حسم الأمور، وتحديد المسؤوليات، محاولة للخروج من مأزق العصر[1]، ولعل أبرز مظاهر التخاذل التي رصدها الخطاب الشعري، واستدعى صلاح الدين للتعبير عنها، وكشفها، ومحاولة تجاوزها قد تركزت في ثلاثة أشكال هي:

الأول: الانهزامية، والضعف، والتقاعس عن إنقاذ المسجد الأقصى المبارك، ومناصرة الشعب الفلسطيني الجريح.

والثاني: معاهدات الصلح، والسلام المزعوم مع الصهاينة، واستجداء الهوان منهم.

والثالث: التسويف الخانع، وانتهاج لغة القول، وضعف الفاعلية، وحب مباهج الحياة، اصطناع الأحلام الموهومة، والعيش على الانتصارات الزائفة التي يمارسها البعض في هذا العصر، وقد أرجع الخطاب الشعري مظاهر التخاذل السابقة إلى أسباب أسهمت في صناعتها منها:

حب الدنيا، والتكاثر في طلب المال، والانهزامية، والخنوع، والمذلة، والضعف عن مواجهة الأعداء، والانشغال بالملذات الدنيوية، وضياع الصلاح، ورخص الأوطان، وبيعها بأبخس الأثمان، والفرار من القتال، وترك الجهاد، وتنفيذ أفكار الأعداء، وعقوق التاريخ..، وقد حاول بعض الشعراء التعبير عن هذا التخاذل الذي تحياه الأمة الإسلامية؛ ومن هؤلاء الشاعر: (بدر بدير: مصر: ١٣٥٣هـ/١٩٣٤م – ٠٠٠٠) في قصيدته: (رسالة إلى حماة القدس)، موظفاً أسلوب السخرية الحاد، والتهكم المؤلم، والهجاء المر الذي يصل إلى درجة الإقذاع حين (آلمه ما وجد من ذلة قومه بعدما كان لهم من سابق العزة، والأنفة، وغابر

---

(١) انظر: الجيار، د. مدحت: « النص الأدبي من منظور اجتماعي»، ط(١)، (الاسكندرية: دار الوفاء للطباعة، والنشر، ٢٠٠١م)، ص ١١٧.

ا د، وتالد السلطان، فلم يملك غير اللوعة، والإحساس المر بالواقع المهـين) [1]، موظفـاً شخصية صلاح الدين، ومسترفداً النص القرآني، ومستخدماً اللغة الجماهيريـة، والألفـاظ الطافية على سطح الحياة اليومية في التعبير عن هذا التخاذل ونقده؛ مخاطباً في قصيدته سادة العرب الذين ألهاهم التكاثر، وانشغلوا بجمع الأموال، وتضخيم الأرصدة في البنوك دون أن تعظهم المقابر، أو تنذرهم النهايات المحتومة بالرحيل، وأنى لهم ذلك وقد غيبـت الخمـور العقول ؟ وأغرقت شهوة المال النفوس، وتلاشت الكرامة تحت شهوات البطون فأضـاعوا المقدسات، وأهدروا الأوطان لقاء التكالب على المناصب، والأموال[2].

يا أيها العرب الذين ألهاهم التكاثُر

ولم تعظْهم – رغْم بوحها، ونوحها – المقابِر

كلا ستندمون

ثُم كلا سوف تندمون

وتذْرِفُون الدمع من عيونـِكم

لفَقْد أقْدس الحواضر

ويخجلُ التاريخ من سيرتكم

من بعد أنْ كانَ بِكم يفَاخر

يا أيها الذين نصف مال العصر يملكُون

ويخسرون كُل يومٍ.. يخسرون

ويأكُلون.. يشربون – يسهرون

لَكنهم لا يفْعلُون أي شيءْ

غَير أنهم يضيعونَ

مدينة القُدس

---

(١) أبو دياب، د. خليل: « بدر بدير شاعر قلبه يسع الأكوان»، كتاب: « بدر بدير: دراسة موضوعية فنية» تحريـر د. حسين علي محمد، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة، والنشر، بدون تاريخ)، ص ٩٧.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص ١٢١.

التي تبكي، وتبكي مثْلنا بلا عيون[1] **.**

متوجهاً في خطابه إلى صلاح الدين: (سيد القادة)، والشخصـية النموذجيـة – في رؤيته – للفعل، والتحرير، والإنقاذ الحقيقي، طالباً إليه أنه إذا أراد أن يعود لتحرير القـدس فلا يضم جيشه الفاتح أحداً من عرب اليوم لأ م: (نفعيون/ ازيون/ خوانون)، وعليه أن يختار المؤمنين الصادقين الذين م تحرر القدس من المحتل:

يا سيد القَادة

يا صلاح الدين

إذَا أردت أنْ تهب

كَي تنقذَ سمعةَ المدينة

وتستعيد مجدها حطين

لا تستعن بواحد منهم

فَجيشك العظيم

لن يضم نفْعيين، نهازين.. خوافين

اختر رجالاً

لا يهمهم ملْك، ولا مالٌ، ولا بنون

ليسوا على الدنيا بمنكَبين

ولا على بطُونِهم بمنكَبين

اختر رجالاً يا صلاح الدين مؤمنين

ويعرفُون أن العمر مهما طَال منته

وأن لحظةً عزيزةً

أغْلى من السنين[2]

---

(١) ديوانه: « ألوان من الحب»، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة، والنشر، بدون تاريخ)، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٤٨-١٤٩.

وعلى هذا النهج من التهكم الساخر المتوشح بالألم العميق من التخاذل، والتلـون، والتقاعس العربي يأتي (أحمد مطر) في قصيدته: (ورثة إبليس) التي تكشف مـن أول عتبـة العنوان بالمضمون الهجائي الناقد الذي يحاول التعبير عنه، وإذا كانت السخرية ـدف إلى التعبئة، والمواجهة عندما يكون التناقض حاداً[1] فإن الشاعر قد بالغ في سخريته من العرب المتخاذلين، فصور وجوههم بالوجوه الملونة ذات الأقنعة المزيفة، والأدوار المخادعـة الـتي يتقاصر إبليس عن الوصول إلى فنو ا؛ فهم الجبناء الذين لا يحسنون في مواجهة العـدو إلا مناداة صلاح الدين في قبره طلباً للعون من الأموات.

....

ودارت الأدوار فوق أوجه قاسية، تعد من تحتكم ليونة

فكلما نام العدو بينكم رحتم تقْرعونه

لكنكم تجرونَ ألف قُرعة لمن ينام دونه

وغَايةُ الخشونة

أنْ تندبوا: «قُم يا صلاح الدين قُم » حتى اشتكى مرقَده من حولهِ العفونة

كَم مرة في العام توقظُونه

كَم مرة على جِدار الْجبن تجلدونه

أيطْلُب الأحياءُ من أمواتهم معونة؟

دعوا صلاح الدين في ترابه، واحترموا سكُونه

لأنه لَو قَام حقاً فَسوف تقْتلونه[2]

وهذه الصورة الساخرة التي رسمها الشاعر للتخاذل العربي المعاصر، تمثل صورة الجبن، والمؤامرة، والتلوين، وحماية العدو، وتفصح بشكل مؤلم، وفاضحٍ، عن رداءة الواقع المتخاذل – في رؤية الشاعر – واحتقانه به احتقاناً يصل إلى حد التبرم، والضيق، وهـذه المبالغـة في

---

(١) انظر: طه، المتوكل: «إبراهيم طوقان: دراسة في شعره»، ط(١)، (عمـان:دار اللـوتس، ١٩٩٢م)، ص١٥٣، ١٥٩.

(٢) «لفتات أحمد مطر، الأعمال الكاملة»، ط(١)، (لندن: ٢٠٠٠م، بدون معلومات أخرى)، ص٤٦-٤٧.

النقد تحمل من جانب آخر تحريضاً على الأمل؛ (إذ إن الشاعر يقسو في طرح الواقع، ويبرز فداحته في صورة كاريكاتيرية تعتمد على تكبير بعض الملامح، والمبالغة في تصويرها كـي يتوقف عندها المتلقي، ويتأملها، ويتفاعل معها؛ فالصورة المريرة اليائسة التي يطرحها الشاعر تلح على وجدان المتلقي، وتدعوه إلى الثورة عليها) [1].

وقد شكلت المفارقة الساخرة متكأً تعبيرياً عند الشاعرين (بدر بدير، وأحمد مطر) في نصيهما السابقين؛ إذ التصقت المفارقة بالواقع، وأبرزت تناقضه الحاد، وشكلت الشخصـية الصلاحية الطرف العميق، والخفي فيها، كما شكل الواقع المتخاذل بتمظهراته السـابقة في النصين الطرف الجلي، وهذان الطرفان – (صلاح الدين، والواقع) – يتصلان بعلاقة ضدية تناقضية.

فصلاح الدين يمثل صورة الماضي النموذجي الذي يحلم بعودته الشاعران، والواقـع المتخاذل يمثل الصورة المقابلة التي يحاولان نقدها، والسخرية منها؛ وعلى قدر تقابل هـاتين الصورتين يبرز التناقض، والمفارقة، وقد اهتم الأول منهما – بشكل أكثر – بإبراز صـورة الماضي بإزاء الحاضر، وركز الآخر على الحاضر تركيزاً يكاد يكون مستغرقاً تناوله الشعري؛ وإن كانا قد حاولا التجاوز بصلاح الدين من تراثية الماضي التاريخي إلى الحاضر الفاعل، من خلال مخاطبته وتصور عودته، أو تصور قتله لو عاد ثانية.

---

(١) غنيم، كمال أحمد: « عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر»، ص ٩٧.

صلاح الدين (صورة الماضي)		العرب المتخاذلون (صورة الحاضر)
سيد القادة منقذ القدس صاحب مجد حطين صاحب الجيش المظفر العظيم صفات جيشه: المؤمنون/ الذين لا يهمهم مال، ولا بنون/ ليسوا على الدنيا بمنكبين	← تقابل → تقابل	الموتى النفسيون/ المنبطحون/ النفعيون/ الأذلاء/ الخوافون/الذين أسلموا القدس/ الذين أنجزوا كل شيء لا يمت إلى الكرامة بصلة/ المنكبون على الدنيا/ أصحاب الوجوه المقنعة/ الجبناء/ المتآمرون مع العدو/ الذين لا يحسنون إلا ندب الموتى/ قتلة الماضي.

إن هذه المعالجات المنفعلة بهذه الصورة تحيل الفن الشعري إلى بيان سياسي، أو صحفي متشنج ممتلىءٍ بلغة الإقذاع، والهجاء التي كان من الأولى تجاوزها؛ (وإن كان الواقع يطفح بهذه المرارة.. فإن الشعر ينبغي أن يبتعد – قدر الإمكان – عن الوقوع في منزلق هذا الواقع) [1]؛ خاصة وأن الشاعر قد ارتضى أن يقدم – رؤيته للواقع بطريقة الفن، فعليه فعليه أن يراعي مقتضياته في التصوير، والإيحاء، حتى وإن كان الموضوع الذي يعالجه هو إدانة الواقع، ونقده، ومحاولة التحريض على تغييره، وتجاوزه.

أما الشاعر: (عبدالله بن خميس: السعودية: ١٣٣٩هـ/١٩٢٠م-....) فإنه يبدو في قصيدته: (تل الزعتر) أكثر اعتدالاً في التعبير عن التخاذل الذي يعيشه العرب في حاضرهم، فقد كانت نغمة الألم، والحزن، والمعاتبة هي المسيطرة على تناوله، فاستدعى صلاح الدين، وخاطبه ليستشهد به على التخاذل العربي، وقلة النصير، وحياة الشعارات الكاذبة التي عاناها أبناء فلسطين من قبل بعض العرب حين هزت الشاعر مذبحة تل الزعتر، مبيناً صورة هذا

---

(١) غنيم، كمال أحمد: « عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر»، ص ١٦٣.

التخاذل على لسان طفل من أبناء ذلك المخيم أخذ يستنجد، ولكن دون مغيث، أو معـين، مما دفعه إلى لومهم ومعاتبتهم بقوله:

أهلُ الشـعارات إلا أنهـا كـذب   واللاعبـونَ بأفكـار الملايـين

...

اسمع بهم يا صلاح الدين حين أتوا   في موكبِ البغي، لا في موكبِ الدين

لا للقضية والإصلاح قـد هرعـوا   لكن لتنفيـذ أفكـار الشـياطين(1)

إن هذه النغمة الاحتجاجية الغاضبة على التخاذل، والهوان العربي المعاصر عكسـت موقف المرارة، والألم التي حاول الخطاب الشعري التعبير عنها. وقـد حـدت مـن بنـاء الشخصية الصلاحية الدرامية التي كان البحث عنها من أهم المحرضات الفنيـة لاسـتدعاء الشخصيات التراثية عند الشاعر المعاصر (2).

وقد توقف بعض من الشعراء عند مؤتمر السلام الذي عقـده بعـض المفاوضـين الفلسطينيين مع الكيان الصهيوني في مدريد عام ١٤١٢هـ/١٩٩١م، سعياً وراء السـلام المزعوم، وعدوه مظهراً من مظاهر التخاذل المعاصر، ورأوا فيه صورة مخزية للذل، والمهانـة التي لوثت تاريخنا العربي المشرق في حطين، والأندلس بألوان من الخسران، وقضت على كل معاني العزة الإسلامية؛ تجد هذا عند الشاعر (عدنان محمد الخاطر *) في قصيدته: (بندقيـة مجاهد فلسطيني) التي قال فيها:

ألمـــع وجـــه دينـــاري   لأشـــري قـــوس حمزتنـــا

فـــلا عنـــوانَ فـــي الأســـواق   ولا بيـــــع، ولا قُرســـــان

وهلْ نشري بلا عنوان؟

فلا مت، فلا مت

فلسطيــــــــنيةٌ أنـــــت

ومدريـــــد لهَـــا عينـــان   تُضـــرج تـــرب حطـــين

(١) ديوانه: « على ربى اليمامة »، ص١٣١، ١٣٢.

(٢) انظر: الكركي، د. خالد: « الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث »، ص ٢٠٦.

* لم أقف على ترجمته.

بألوان من الخسران(1)

كما تجده عند الشاعر: (محمد فرج العطوي، السعودية ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م -...) في قصيدته: (مدريد) التي خاطب فيها مدريد خطاباً توشح بالألم، والمرارة؛ فقـد رأى في المؤتمر الذي عقد في جنباتها صورة للمصيبة، والبلاء، والتخاذل، والتقهقر، والبحث الـواهم عن السلام الذي ركض وراءه البائسون من العرب، فأضاعوا الحق، وجلبـوا لنـا المذلـة، والمهانة، وكشفوا عن عجزنا، وفقرنا(2):

مدريد لو كالَ الجميع لك الثناء

وتناقلت أخبارك الدنيا بِفَخر، وانِتشاء

وقفزت في الأذْهان كالحُلم البدْيع

أملاً رفيقاً بات يتلُوه المذيع

نصراً جديداً للسلام

يكاد يعشقُه الجميع

[من عاْشق]: (كُل ما يمضي يعود)

الباسطين أكُفهم للسامري بما يجود

أنت المصيبةُ، والبلاء

أنت التخاذُلُ، والتقهقر، والولاء

...

يا بِنت أندلُسٍ مضاع

لُبنتك الجرح الوحيد

القُدس هاهي، والخليلُ يضاجِعان بني يهود

تترحمان على صلاح الدين

وأراك تحتفلين بالشجعان

---

(1) ديوانه: « أنغام الغروب، وأدمعه»، (الدمام: مطابع الشريم، بدون معلومات أخرى»، ص ١٦٥.

(2) انظر: عمار، د. محمود إسماعيل: « صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي »، ص ٦٣.

الرافعين لكُلِّ بارقة بنانا

اللابسين لكل موقعة لسانا[(1)]

ومن خلال ما سبق: يتبين أن الخطاب الشعري الذي تناول التخاذل العربي المعاصر، ووظف صلاح الدين للتعبير عنه كان – في غالبه – خطاباً منفعلاً انفعالاً دفع إلى انتهاج أساليب قوية تجسد بعضها في التهكم، والسخرية، والبعض الآخر في اللوم، والمعاتبة؛ الأمر الذي تجاوز ببعض المعالجات الشعرية إلى الأسلوب الخطابي الصارخ، وقد مال بعضها إلى الاعتدال في المعاتبة، والنقد لكنها ظلت مشدودة إلى المعاتبة القوية، واللغة الجلة، دائرة في مجملها حول هذه المضامين التي سبق الإلماح إليها، موظفةً صلاح الدين للكشف عن صورة هذا التخاذل، وأشكاله المتعددة عبر أنماط من التعبير تمثلت في مخاطبة صلاح الدين، والشكوى إليه، ومقايسة زمانه بزماننا، واستحضاره شاهداً على هذا العصر المتخاذل، والترحم عليه، ونقد الصورة الصلاحية المتجسدة في الواقع صورة للتخاذل والانهزامية؛ نجد هذا عند البقية الباقية من الشعراء من أمثال: أسامة عبدالرحمن[(2)] ويوسف أبو هلالة [(3)]، وعبدالغني التميمي[(4)]، وصالح الزهراني[(5)]، وفيصل التلاوي[(6)]، ومحمد إبراهيم أبو سنة[(7)]، وصلاح عبدالصبور[(8)] وغيرهم.

والملاحظ أن الخطاب الشعري الذي تناول أزمة الواقع المعاصر، وتخاذله، ووظف الشخصية الصلاحية للتعبير عنها، أو نقدها اتكأ على تصور لمفهوم الزمن يقوم على انفعال نفساني؛ فالزمن ليس مفهوماً فيزيائياً للوقت كوقائع موضوعية فحسب؛ بقدر ما هو في

---

(1) ديوانه: « بوح الروح»، ص ٤٢، ٤٣.

(2) انظر قصيدته: « فلسطين الكبرى »، ديوانه: « فأصبحت كالصريم»، ص ١٤٣-١٤٤.

(3) انظر: قصيدته: « الصقر المقاتل »، ديوانه: « قصائد في زمن القهر»، ص ٥١-٥٨.

(4) انظر: قصيدته: « رسالة إلى المسجد الأقصى»، ديوانه: « رسالة إلى المسجد الأقصى»، ط(١)، (جدة: مطبعة الروافد، ١٤٢٢هـ)، ص ١٤-٢٥.

(5) انظر: قصيدته: « هرمجدوه»، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد»، ص ٩-١٣.

(6) انظر: قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: «أوراق مسافر»، ص ٦٠-٦٥.

(7) انظر: قصيدته: « النبوة مخبوءة في الدماء»، «الأعمال الشعرية»، ص ١٧٢-١٧٨.

(8) انظر: قصيدته: « فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال»،«ديوانه»، ج٣، ص ٤٦٩-٤٧٧.

التعبير الأدبي احساس نفسي يكتسب به الإنسان خبرته، ويحدد وجوده، وهويته وتاريخـه، وهو بهذا يكتسب مغزاه من الخبرة الإنسانية بوصفه معنىً داخلياً، وصفة للتأمل[1].

وقد تجسدت هذه الرؤية الزمنية في الخطاب الذي استدعى صلاح الدين، وحطـين في اختزال الزمن الواقعي إلى زمنين: **زمنٍ ماضٍ** هو: ذلك الزمن التاريخي النبيـل – زمـن الأمجاد العربية، واللحظات التاريخية[2] – الذي يعشقه الشاعر، ويحبه، ويستدعيه بكل ألقه، المشرق المضيء؛ ويمكن أن يطْلق على هذا الزمن: (الزمن الأصـلي) [3] بسـماته الممثلـة للجهاد، والقوة، والانتصار، والحرية، وإباء الضيم...؛ وهذا الزمن مثلّه صـلاح الـدين، وحطين في أبعادهما الرمزية، والاستدعائية؛ التي يسترجها الشاعر المعاصر ليحقق له نوعاً من التعويض النفسي لما يعانيه في واقعه من أزمات ذاتية، وغيريه؛ لأن الماضـي دائمـاً أمكـن لصاحب الأزمة من حالته الراهنة؛ فهو يبحث في هذه اللحظة التراثية الماضية عمـا يـريح نفسه، ويحقق له التسكين، والتمكين؛ إذ هو (يمسك بالزمن الماضي لاستعادة الزمن المفقود)[4]؛ حينها يغدو الزمن الصلاحي ملجأً يهرب إليه الشاعر يجـد فيـه الأنـس، والأمـن، والاستقرار في مقابل الواقع الضاغط المأزوم. **وزمن آخر هو الزمن** المسـتقبلي، أو زمـن الحلم؛ ذلك الزمن الذي تتطلع إليه الذات الشاعرة، وتحاول بناءه، وصناعته، وتشكيل معالمه على وفق مقاييس الماضي الذي يغدو عندها النموذج، والمثال الذي تود استعادته، وانصهار الحاضر فيه؛ ومن هنا فرجحان الماضي عند الذات الشاعرة يعود لكونه المثال الذي تقـيس عليه المستقبل المنشود، وتبنيه على منواله؛ وهي بعودتها إلى الماضي التراثي النبيل، وتطلعهـا إلى المستقبل الصلاحي عبر بوابة الحلم تحاول أن تشكل عالماً موازياً لعـالم الماضـي بكـل تماثلاته، ومحتوياته.

---

(١) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ٥٠٨، وانظـر: إميـل ستايجر: « الزمن والخيال الشعري»، ضمن كتاب: « حاضر النقد الأدبي »، ترجمة د. محمود الربيعـي، ط(٢)، (القاهرة: دار غريب للطباعة، والنشر، والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص ١٧١.

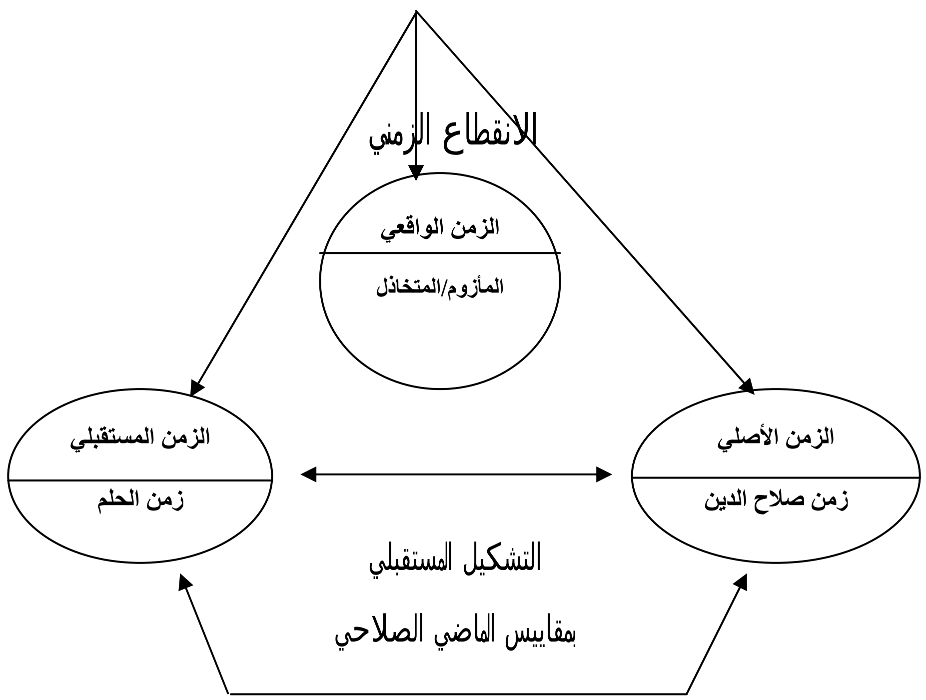
(٢) انظر: عثمان، اعتدال: « إضاءة النص»، ص ٨٥.

(٣) انظر: فرحات، أسامة: « المونولوج بين الدراما، والشعر »، ص ١٧٥-١٧٦.

(٤) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٩٧.

وهناك زمن ثالث غير مرغوب فيه؛ **وهو زمن الواقع العربي غير التاريخي**[1]**، زمن الاستلاب، والأزمة والتخاذل** الذي تفر منه الذات الشاعرة، وترفض التعايش معه، وتحاول تجاوزه إما بالفرار إلى الماضي، ومحاولة العيش النفسي فيه من خلال الاستدعاء، والاستحضار، والفخر، والإعجاب، والمدح، والثناء، وإما بالهرب إلى المستقبل الذي تحاول إقامته على غرار الماضي عبر بوابات الأمل، والتمني، والرجاء، والاستنهاض، وإذكاء الحمية.

(حركة الزمن في الخطاب الشعري المعاصر الذي استدعى صلاح الدين وحطين)



والذات الشاعرة في رفضها الحاضر، وتراجعها إلى الماضي، أو هروبها إلى المستقبل حققت ما يمكن أن يطْلق عليه: الانقطاع الزمني؛ هذا الانقطاع بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل وإن كان انقطاعاً نفسياً لا حقيقياً؛ لأن المرء لا يمكنه الفرار من واقعه مهما حاول الهروب منه فإنه قد تحقق في الخطاب الشعري الذي استدعى صلاح الدين، وحطين عبر وسائل منها:

- **المفارقة القائمة على التضاد** بين **الزمنين**: (الماضي الصلاحي)، و (الواقع المأزوم المتخاذل).

(١) انظر: عثمان، اعتدال: « إضاءة النص»، ص ٨٥.

- **صور اللوم، والمعاتبة، والسخرية، والنقد اللاذع** للواقع في مقابل صور الفخر، والإعجاب، والثناء على الماضي الصلاحي.

- **نفي الفاعلية التاريخية عن الحاضر**، وجعله واقعاً مناقضاً للماضي، ومحاولة تعريته، وكشف عيوبه، والتبرم منه، وشده إلى زاوية المستقبل الذي يحاول الخطاب الشعري بناءه عليه بمعيارية الماضي الصلاحي.

وهذا الانقطاع الزمني يقابله انقطاع تاريخي يعمق حقيقة الواقع المسلوب المتردي؛ حيث يبرز صورة صلاح الدين في الماضي صورة فاعلة، منجزة، مثالية، وفي الحاضر صورة مزيفة، مخادعة غير حقيقية أسهم الواقع في صناعتها، وتقديمها بهذه الصفات؛ وقد حاول الخطاب الشعري أن يصل هذا الانقطاع الزمني والتاريخي بنفي صورة الحاضر، وإقامة صورة الماضي مكانه بمؤشراته الجهادية، والحضارية؛ (ليمتزج الزمنان في تعاشق فاعل في الواقع الجديد فعاليته في الواقع القديم) [1].

* * *

ارتبط استدعاء صلاح الدين، وحطين في الشعر المعاصر بشكل بارز باستنهاض الواقع، وإذكاء الحمية، وشحذ العزائم، واستثارة وجدانات الأمة نحو التحرك الفاعل لتعود إلى مجدها، وعزها، وتاريخها المشرق؛ فقل أن تجد شاعراً معاصراً استدعى هذه الشخصية إلا وهو (في تلميحه إلى صلاح الدين يستهدف قبل كل شيء تذكير قومه بصفحة بطولة مشرقة من ماضيهم، والدعوة إلى تجديدها في معركة اليوم) [2].

وهذا الاستنهاض للعزائم، وبعث روح الحمية فيها – من خلال التذكير بالماضي الصلاحي – يؤكد قدرة الماضي، واستمرار فاعليته، وحياته، فهو شحنة قادرة على البقاء، والتجدد، والخلود، كما هو – عند الشاعر المعاصر – مرحلة في وعيه بالتراث، وإدراكه لقيمته الفاعلة في نفس أبناء الأمة الإسلامية؛ مما يجعل للاستنهاض بواسطته أهمية كبرى؛ كونه يحرك مشاعر المتلقي، ويعمق انفعاله، وتفاعله؛ (لما للتراث من حضور حيٍ دائم في

---

(١) عبدالمطلب، د. محمد: « مناورات الشعرية»، (القاهرة: دار الشروق، بدون تاريخ)، ص ١٠٦.

(٢) الطعمة، د. صالح جواد: « صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر»، ص ٦٢.

وجدان الأمة؛ والشاعر حين يتوسل من أجل الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليها بأقوى الوسائل تأثيراً عليه؛ لإثارة كل الإيحاءات، والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائياً) [1]؛ خاصة وأن الرموز التراثية الإسلامية – التي تأتي الشخصية الصلاحية في مقدمة منظومتها – لها من الثبات، والرسوخ، والتأثير على النفس، والقدرة على الإثارة ما لها؛ فمن التراث تستمد الأمة إحساسها القوي بشخصيتها، وكيا ا الراسخ، وأصالتها، وجدار ا في البقاء؛ ولذلك نجد أنه كلما سيطر على الأمة إحساس بالضياع، والإحباط، والمواجهة مع أعدائها التفت شعراؤها إلى تراثها محاولين استنهاض الهمم التي ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين الماضي المشرق، والحاضر المنطفىء البائس[2]؛ فالتاريخ الإسلامي حبلٌ ممتد، ولن يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها؛ فـ (الأمس يذكي مقاومة اليوم من أجل غد أفضل..؛ ذلك أن الأمس العربي يحث على التقدم، وعلى خلق نمط جديد لمعالجة الأمور الإنسانية في عالم اليوم، فضلاً عما يعطينا إياه من بصيرة تنير فهم الحاضر) [3].

إضافة إلى هذا وذاك يكشف الاستنهاض بالماضي الصلاحي عن دور الشعر، وفاعليته في محاولة بعث الأمة، وحفزها إلى التقدم؛ وهذا يأتي ضمن المهمة الإصلاحية التي ينهض ا الأديب المعاصر؛ فقد (كان إحساس الأدباء، والكتاب بأهمية الإصلاح نابعاً من ذلك الهم الذي تواجهه الأمة العربية الإسلامية أمام قضاياها المصيرية..؛ مما جعل العلماء، والمفكرين، والأدباء يجتهدون في طرح تصورا م الإصلاحية، محاولين بذلك إقامة مجتمع حضاري قادر على إثبات ذاته، واجتياز مرحلة التحدي الحضارية) [4]؛ وهذا الهم الإصلاحي كشف عن الروح الجماعية في مواجهة الأخطار؛ تلك الروح التي (نلمسها في شعر التحريض، والاستنهاض؛ ذلك الشعر الذي كان يهدف إلى تحريك الهمم، وبعث العزائم،

---

(١) عبدالعظيم، عيد حجازي: « توظيف التراث الديني في القصيدة المعاصرة»، ص ٧.

(٢) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص٤٠.

(٣) شرف، د. عبدالعزيز: « الرؤيا الإبداعية في شعر حسن بن عبدالله القرشي»، ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٢م)، ص ٩٣.

(٤) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ص ٢٠٨-٢٠٩.

فيعبر عن روح الأمة الإسلامية، وآمالها الجماعية في تحرير، وتطهير المقدسـات)[1]، (وإذا كان الشاعر العربي قد صدر في شعره عن هذا الاتجاه منذ العصر الجاهلي في استنفار قبيلتـه من أجل الحفاظ على شرفها، والذود عن حياضها فإن الشاعر اليوم أخذ يؤثر السير علـى هذا الطريق من جديد)[2].

والشعراء المعاصرون حين استنهضوا بصلاح الدين، وحطين هدفوا إلى تحقيق جملـة من الأهداف مثلت في نفوسهم غايات عظمى، تلاقت عندها آمالهم، وأحلامهم، وتطلبـوا من أمتهم اليوم تحقيقها، وإنجازها؛ لذا ألحوا في المطالبة ا، والمناشدة للوصول إليها، ومـن أبرز هذه الأهداف: المطالبة بإعادة تاريخ صلاح الدين، وحطين الممثل للمجـد، والعـزة. ومجا ة الطغيان الخارجي. ومواجهة الذل، والأسر الداخلي، تمهيداً لمواصلة الكفاح، والنضال حتى تسترد الأمة كرامتها المفقودة، وتعيد مجد حطين بمواجهة المحتل الصـهيوني، وتحريـر الأرض العربية من براثنه، وإحياء فريضة الجهاد الغائبة، الممثلة للغة الفعل، وترك المهادنـة، والارتماء في أحضان العدو، والجري وراء السلام الهزيل؛ وكأن الشـعراء حـين اسـتنفروا العزائم – بتقديم النموذج الصلاحي لتحقيق هذه الأمور – هدفوا إلى (أن يردوا إلى الأمة ما انتقصه الأعداء من كرامتها، وأن يكشفوا ما انطمس من ملامح مجدها، ومعالم حضـار ا، وأن يذكروها – وما أحوجها إلى الذكرى- بماضيها العريق، وتاريخها المشرق)[3]، كمـا هدفوا إلى جعل التاريخ الصلاحي ا يد وسيلة من وسائل مواجهة الذات، ومجا ة الخمول، والذل، والتقهقر من خلال وصل الماضي بالحاضر، والتراث بالواقع المعاصر؛ وغالباً ما يـتم هذا الاستنهاض عبر دائرتين، تبدأ الأولى بالحديث عن الواقع، وتنتهي به؛ حيث يبدأ الشاعر بتصوير واقعه، واستحضار أزماته، وتردياته، ثم يسترجع الزمان الصلاحي الذي يحـاول أن يجعل منه ومضة كاشفة تبدد ظلمات الواقع، وتزيل غياهبه ليعود مرة أخـرى إلى واقعـه المعاصر، راسماً طريق الخروج، ومعالم التجاوز.

---

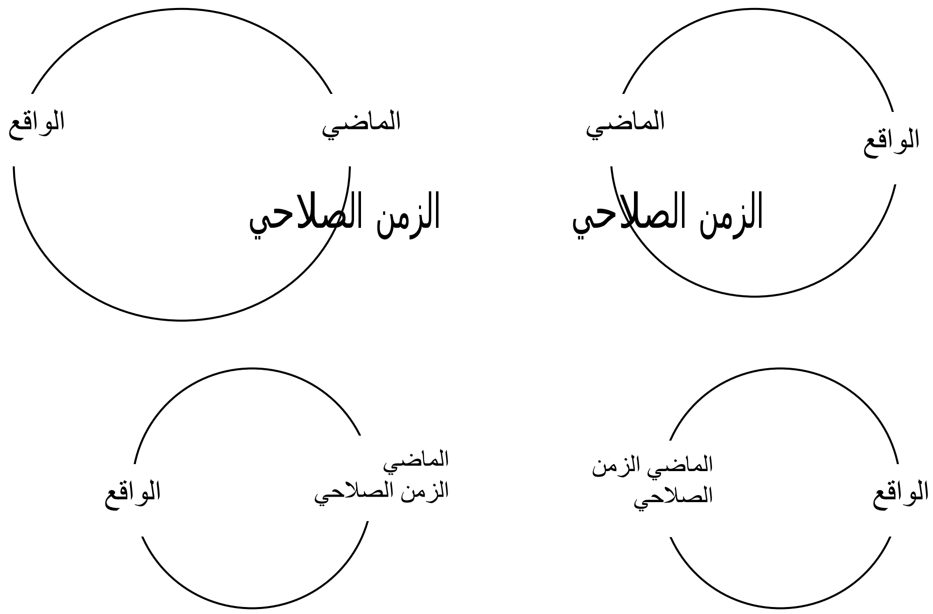
(١) أبو الخير، د. محمود عبدالله: «الشعر الشامي في مواجهة الصليبيين»، ط(١)، ج٢، ص ٣٣٥.

(٢) الدقاق، د. عمر: «الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث»، ص ٣٦٤.

(٣) طبوشه، د. نبيل سليمان: « الاتجاه الاسلامي في الشعر المصري المحافظ»، ص ١٧٦.

وتبدأ الأخرى بالماضي لتنتهي بالواقع من خلال الارتداد إلى الماضـي الصـلاحي، وتذكر أمجاده، وانتصاراته، ليعقبها العودة إلى الحاضر الآسن المؤلم؛ ولكنه سرعان ما يصحو من حلمه الجميل مندفعاً إلى الحض، والتوجيه، والمطالبة بالاقتداء، والتأسي، والـدعوة إلى إعادة الزمن النبيل بكل ما يمثله في نفسه من إيحاءات جميلة مشرقة.

الدائرة الأولى   الدائرة الأخـرى



وهذا الانطلاق من الواقع، والعودة إليه، والتشبث بالماضـي، وتوظيفـه للحفـز، والاستنهاض ينطلق من رؤية المبدع لتاريخيه، وواقعه في آن واحـد؛ إذ هنـاك (موقفـان متماسان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقي يجذبه أحدهما لرصـد اللحظـة المعيشـة، وصياغتها في بنية مناظرة مع بنية الواقع؛ بهدف التأثير في هذا الواقع سلباً، أو إيجاباً، ويجذبه الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهري، ودائم الوجود في هذه اللحظة المعيشة عـاملاً على صياغتها في بنية تفيد من بنية الواقع، وتفارقها – في آن – بغرض إحداث هزة في هذا الواقع، وتفتيت ثوابته؛ أملاً في تغييره) [(١)].

---

(١) عطية، حسن: « الوعي التاريخي، ومعادلة المثقف – السلطة في أعمال ونوس آنيـة الوقـائع»، مجلـة فصـول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٦، ع١، ١٩٩٧م)، ص ٣٤٤.

* لم أقف له على ترجمة.

فالشاعر: (عبدالهادي حرب*)- على سبيل المثال – في قصيدته: (طريق العودة) بعد أن فرغ من تذكر ماضي أمته المجيد، وتاريخها الناصع، ارتطم بواقعه العربي الممزق، فاندفع إلى مخاطبة بني وطنه محرضاً لهم على اليقظة، ومطالباً لهم بالعودة إلى أمجادهم الغابرة؛ موظفاً حطين، وصلاح الدين وسيلتين مهمتين لهذا التحريض حيث قال:

هبوا فما هزم الشعوب كنومها	**بالأمس أوربا صحت، وعقلتم**
هبوا ليعلم كل شعب أننا	**ما زال يجري في العروق لنا دم**
هبوا فلم تضع البلاد، وإنما	**أمر الإله، ونهيه ضيعتم**
أنا لست أدري كيف تهزم أمةٌ	**هي خير ما خلق الإله، وأكرم؟**
والله إنْ بقيت فلسطين لهم	**فالموت أشرف للكرام، وأرحم**
حطين ما زالت تريد صلاحها	**هل منكم يا قوم ذاك الضيغم؟** (1)

إن هذا الخطاب المباشر المتكىء على صيغ الأمر: (هبوا/قولوا/ عودوا...) يكشف عن حرص الشاعر، ورغبته الجامحة في عودة أبناء أمته إلى تاريخهم المشرق؛ ولذلك جاء استدعاؤه شخصية صلاح الدين، وحطين في هذا السياق الشعوري المدفوع بدواعي الاستنهاض، والتحريض، والحث.

وهذا الموقف المحرض يبرز بجلاء (عند حدوث الإزاحة عن مواطن الاطمئنان، والمسار الحياتي لشعب، أو مجموعة بحكم ما تتعرض له من عوامل القهر، والاضطهاد) (2)؛ ولهذا تكاد تقف في معظم النماذج الشعرية التي استدعت الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين - وسيلتين من وسائل الاستنهاض، وشحذ الهمم، والعزائم – تقف على وفرة في اللغة الخطابية، والتقرير المباشر، والتوجيه الآمر، وأفعال الطلب، والحث؛ مدفوعة بدواعيها النفسية في التعبير، وإحداث هزة نوعية تحاول أن تنقل الأمة مما هي فيه إلى واقع أمثل.

وإن كان البعض قد حاول أن يغلف هذا الأسلوب الخطابي بشيءٍ من الإيحاء، والتصوير، والمعالجة الفنية؛ وإن لم يتجرد كلياً من صيغ الطلب، والأمر المباشر كما هو الحال عند الشاعر: (محمد الفيتوري) في قصيدته: (إيقاعات قبل مارش النصر) التي استدعى

---

(1) ديوانه: « باقة البنفسج»، ص ٧٧.

(2) إبراهيم، د. ريكان: « نقد الشعر في المنظور النفسي »، ص ١٧٩-١٨٠.

فيها الإرث التاريخي لصلاح الدين في بطولته، ومواجهته الأعداء المحتلين، موظفاً ذلـك في تحريض الجنود المقاتلين، ودفعهم للتقدم، وإحراز النصر، وتحرير الأرض من اليهود الغاصبين الذين سرقوا أرض صلاح الدين، وذبحوا الأطفال، وأكلوا أكباد الأمهات؛ فقـال مخاطبـاً هؤلاء الجنود:

تذَكروا...

أن الذْين ذَبحوا أطْفَالَ دير ياسين

وأكلُوا أكْباد أمهاتهم

وسرقُوا أرض صلاح الدين

لو قَدروا فَسوف يرجِعونْ

ليذْبحوا ثَانِيةً أطْفَالَ دير ياسين

ويبقُروا بطُونَ أُمهاتهم.. ويهدموا قَبر صلاحِ الدين

تذكروا.. وقَاتلُوا

وانتصروا.. وقَاتلوا

وقَاتلُوا

لا تقفُوا إلا على هيكَلِ إسرائيل[١]

إن صلاح الدين في النص يغدو له بعده الإيحائي الذي تلتقطه الذاكرة (باعتباره رمز التفوق.. الذي يتجاوز كل وهنٍ، وتخاذل فهو الفارس الذي لا يخشى القتـال)[٢]، وهـو البطل الذي قاوم المعتدي، وطرد المحتل؛ وهدم قبره يعني: هدم التاريخ، ومحو البطولة، وإزالة الذاكرة المنتصرة؛ ومن هنا يغدو الإلماح إليه – في النص – وسيلة تحريضية فاعلة للدفاع به، ويغدو هدم قبره هدماً للتاريخ، ومحواً للانتماء وإزالة للوطن الذي يحاول الشـاعر حفـز المقاتلين لمواجهته من خلال هذا الشريط المكثف الذي يستدعيه، ويعرض خيوطه أمام أعين

(١) «ديوانه»، ص ٤٣٦-٤٣٧.

(٢) قاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث»، ص ٢٤٠.

الجنود؛ بعثاً للثقل الذي شحنت به الذاكرة من هذا الرصيد التاريخي[1]، وعبر هذه الوحدات اللفظية المهيمنة على النص، والتي تدرو في دائرتين بارزتين:

التذكير، والقتال بصيغهما المختلفة: (تذكروا/ ولتذكروا/ أتذكرون؟).. و(قـاتلوا/ وانتصروا/ لا تقفوا..)،، مستعيناً بحشد من الصور الصارخة التي تـثير الغضـب، وتحفـز المشاعر، وتطلق الكوامن في نفوس الجنود المقاتلين، لحفزهم على الانتصار، وتغـيير الواقـع المستفز الأليم[2].

ويشكل الفخر بحطين، والاعتزاز ا ضمن ماضينا المشرق عاملاً محرضاً على مواصلة مشوار العزة، والانتصار؛ فشموخ حطين لا زال يجري في عروق الأبناء فيمـنحهم إبـاءً، وإصراراً؛ وهذا ما عبر عنه الشاعر (خالد الخنين: السعودية:١٣٧١هـ ـ/١٩٥١م-...) في قصيدته: (موكب العلا) التي أكد فيها أن راية الأجيال ستظل مرفوعة، وأن الجيل سيمضي نحو علاه تدفعه عزة الماضي، وإباء الأجداد؛ فتتراءى له خيول الفتح في اليرموك، وحطين:

...
وجيلٌ يبدأ المشوار
صوب علاه
جيلٌ رائع أنِف
تمر بي الجباه السمر
والرايات.. تنطلق
تمر الـخيل..
من ينسى خيولَ الفَتح
واليرموك.. أو حطين؟
من ينسى جِباهاً
بالإباء الحر تأتلق؟ [3]

---

(١) انظر: بو حمالة، بنعسى:« الرؤية الأورفية: الوعي والممكن في شعر الفيتوري»، مجلة فصول، (القـاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١-٢، اكتوبر ١٩٨٦م/مارس ١٩٨٧م)، ص ١٢٣.

(٢) انظر: الشطي، د. عبدالفتاح عبدالمحسن: « شعر محمد الفيتوري: المحتوى، والفن»، ط(١)، (القـاهرة: دار قبـاء للطباعة، والنشر، والتوزيع، ٢٠٠١م)، ص ٦٣.

(٣) ديوانه: «حداء الصحراء »، ط(١)، (دمشق: ١٩٩٨م، دار البشائر للطباعة والنشر،١٩٩٨ م) ص ١٦٩-١٧٠.

ويستدعي (أحمد فرح عقيلان) في قصيدته: (صرخة في مأتم العيد) – التي نظمها في أول عيد بعد نكسة حزيران صوت صلاح الدين وهو يخاطب العرب معرباً عن غضبه، ونقمته من تقاعسهم، حاثاً إياهم على النهوض من جديد، مصوراً جهاده، وبطولاته في مواجهة أوربا؛ لتغدو نبراساً يقتدى به، يشد الأزر، ويقوي العزيمة؛ (أملاً في دفع الأمة من جديد لاستعادة شيءٍ من تلك الأمجاد، والتصدي للأعداء الذين يشيعون المثبطات، ويرسخون الانهزام داخل النفس المسلمة)[1]. فقال:

كأن صوت صلاح الدين من غضبٍ	**يكاد يقذف وجه العربِ بالعارِ**
يقولُ يا عرب يا أهلَ العقيدة يا	**نسلَ الصحابة من صيد، وأطهار**
بالأمس دوخت أوربا بما احتشدت	**واليوم تهزمكم شذاذُ أسرار**
لما حملت لواءَ اللّه أيدني	**وعاد «ريكرد» قلب الليث كالفأر**
وجلجلت رايةُ التوحيد تحرسنا	**كأنما خفقُها أنفاس إعصار**
الله أكبر في حطين صرختنا	**أما الشعار فدين الخالق الباري**[2]

فالشاعر – هنا – وظف صوت صلاح الدين، وتاريخه، وجهاده، والوسائل التي حققا النصر، عازفاً على الوتر الإيماني في نفوس العرب (يا أهل العقيدة)، (يا نسل الصحابة)، متوسلاً بالأرومة العربية (من صيد، وأطهار) ليخلص إلى الغاية المبتغاة من هذا التحفيز:

قوموا لنعلنها شعواءَ مؤمنة	**لا رأي فيها لعشاق، وفُجار**
يقودها بطلٌ لله هجرته	**وراءه جيش أطهار، وأبرار**[3]

ورغم أن الشاعر قطع حبل التواصل مع الصوت الصلاحي حين فصل بين الذات الشاعرة، والشخصية الصلاحية المستدعاة في النص من خلال أداتي: (كأن/ ويكاد) اللتين أشعرتا بأن هذا الصوت كان صوتاً متخيلاً؛ إلا أن استدعاءه صوت صلاح – حتى وإن جاء على سبيل المقاربة، والتخييل لا على سبيل الاتحاد، والامتزاج – فقدكان أقدر، وأوقع في الدفع بالعملية الاستنهاضية، وأبلغ في التناول منه لو جاء مجرداً من ذلك؛ ويبدو أن

---

(١) الهويمل، د. حسن بن فهد: « النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٢١٩.

(٢) «الأعمال الكاملة»، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

الشاعر لم تكن من غايته التواشج مع الصوت الصلاحي، والامتزاج به امتزاجاً يذوب أحدهما في الآخر، أو التقنع به، ولا من غايته استنطاق الشخصية الصلاحية، والكشف عن أعماقها الداخلية، بقدر ما كان هدفه إيقاظ الشعور الإسلامي،وإثارة الحمية العربية بهذا الصوت المخاطب العرب، والمحفز إياهم، المستثير هممهم فحسب.

وتأتي قضية فلسطين، واحتلال المسجد الأقصى، وتفرق الأمة الإسلامية، وتناحرها، واخفاقاتها الراهنة، وتأخرها عن ركب الحضارة العالمية، وهوانها على أعدائها من أبرز القضايا التي كان الاستنهاض، والتحريض سمة بارزة في تناولها من خلال استثمار الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين لتحقيق هذه الغاية، حيث غدا الماضي الصلاحي نغمة أثيرة عند الشعراء المعاصرين يتغنون به، ويحلمون باستعادته، وتحقيقه؛ إذ (لم يكن تغني الشعراء بجيش أسامة، وأبي عبيدة، أو ببطولة خالد، وطارق، وصلاح الدين، أو بوقعات بدر، واليرموك، والقادسية، وحطين إلا انعكاساً لما استقر في نفوسهم من رغبات عارمة، وأماني طاغية.. في أن يغدو لأمتهم جيش قوي يكون لهم درعاً حصينة تجاه الطامعين، ومعركة فاصلة تنجلي عن طرد الغزاة) [1] المحتلين المقدسات الإسلامية؛ وهذا التوجه إلى وجدان الأمة لبعثه، واستنهاضه، وتوظيف الشخصية الصلاحية للتحريض على ذلك - عند تناول هذه القضايا – أمرٌ تزخر به نصوص كثيرة يطول المقام لو أراد البحث التوقف عندها جميعاً، وقد تضمنت النماذج التي سبقت الإشارة إليها كثيراً من التلميح إلى هذا الجانب، والاحتفاء به، ويمكن الوقوف على أنموذج يبرز الدور الذي قام به الشعر المعاصر في إيقاظ عواطف الأمة، وحفزها إلى تحرير الأرض السليبة في فلسطين من خلال استلهام تاريخ صلاح الدين، وجهاده، ومنجزاته العظمية، ويتجلى ذلك في قصيدة: (السلام الهزيل) لـ (يوسف العظم) الذي توجه فيها إلى أمته يستفزها، ويحثها على إنقاذ المسجد الأقصى، مصوراً تشوق صلاح الدين، ورغبته في إعادة مجد حطين، وبعثه من جديد، فقال:

يا حماةَ الأقصى الجريح أفيقُوا   أين أقصاكُم الذي تحمونه؟

...

أين سعد، وخالد، والمثنى؟   كُلهم بالدماءِ ينصر دينه

---

(١) الدقاق، د. عمر: « الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث »، ص ٢٦٤.

والســرايا يقودهــا ابــن زيــاد **أخضــع البحــر لا يهــاب ســفينه**
وصــلاح كغــرة الصــبح يرجــو **أنْ تعيــدوا، وتبعثــوا حطينــه**[1]

وغالباً ما يتوجه هذا الخطاب المستنهض بصلاح الدين، وحطين إلى الأمــة العربيــة والإسلامية يدفعها، ويحرضها؛ بوصف ذلك وسيلة من وسائل مواجهة تقهقر الذات العربية في ذلها وهوا ا، وقد يتجاوز البعض من الشعراء ذلك إلى مخاطبة أطفال الحجــارة الــذين وجدوا فيهم الصورة المثالية المقابلة لتقاعس الأمة العربية، وهوا ا، طالبين إليهم أن يجــددوا عهد صلاح الدين، وأن يعيدوا أيامه؛ فيرجعوا مجد حطين العظيم، وقد تتعلق آمال الــبعض بجهة ما يتوسم فيها صورة من صور النضال الذي يمكن أن يعيد حطين، فيندفع إلى خطا ا، وحثها على مواصلة السير، وتذكيرها بالماضي البطولي للأمة العربية؛ كما هو الحــال عنــد الشاعر (مسعد زياد: فلسطين: ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م - ....) الذي وجد في منظمة فــتح الفلسطينية الأمل الذي يتشبث به ليحقق له حلم العودة إلى فلسطين، فاندفع إلى خطا ـا، وحثها على مواصلة الزحف، والسير قدماً، وإن كانت قصيدته لا تخلــو مــن المباشــرة، والنثرية، والسقوط في بعض الأخطاء الوزنية حيث قال:

يا فتح هبــي، وهــذي العــرب قاطبــةً **تعزز الزحف تحمي الفــارس الــبطلا**
كي نرفــع الســيف بتــاراً، ونعلنهــا **اللهُ أكبر يــا حطــين قــد وصــلا**[2]

وعادة ما يتم هذا التجاوز الاستنهاضي في مخاطبة مجموع الأمة إلى غيرها من فئات، أو منظمات، أو أشخاص حينما يتبرم الشاعر بالواقع العربي، ويتألم من تمزقــه، وتفرقــه، وعكوفه على الكلام العاجز؛ في الوقت الذي يتطلب فيه لغة الفعل، والمواجهــة، وطــرد الغاصب المحتل من الأرض العربية، واستعادة الماضي الجهادي لصلاح الدين؛ وحين يجد مــا يحقق له شيئاً من هذه الآمال يندفع للتعلق به، ومخاطبته، وتوجيه الخطاب المستنهض له حاثاً، وطالباً، ومحرضاً، لا سيما وأن أطفال الحجارة قد غدوا في هذا العصر يــذكرون بالعصــر الصلاحي، ويؤهلون – في الرؤية الشعرية- لاستعادة أدواره، وهم – في الوقــت ذاتــه- يغدون ثورة على التخلف العربي، ويصنعون الزمن النبيل الآتي[3].

---

(١) ديوانه: «السلام الهزيل» (بيروت:المكتب الإسلامي،١٣٩٧هـ/١٩٧٧ م)، ص٥، ٨.

(٢) ديوانه: « أشعار من ذاكرة الوطن »، ط(١)، (جدة: شركة ا موعة الإعلامية للطبــع، والنشــر، والتوزيــع، ١٩٩٢م)، ص ٣٢.

(٣) انظر: حسونة، خليل إبراهيم: « الحجر الفلسطيني: الفعل، والإبداع»، ص ١٩٥.

والناظر يجد أن النصوص الشعرية التي استدعت صلاح الدين وحطين للاســتنهاض ما قد استدعتهما عبر أبعاد استنهاضية تعبيرية تمثلت فيما يلي:

(أبعاد الاستنهاض بصلاح الدين (وحطين في الخطاب الشعري المعاصر)

- تصوير فرحة صلاح الدين وحطين بنهوض الأمة، وانبعاثها[(١)]
- استدعاء صورة صلاح الغاضبة من التقاعس والهوان الراهن[(٢)]
- التذكير بما صنع صلاح الدين للقدس والأمة الإسلامية[(٣)]
- تحميس الجنود المقاتلين من خلال استحضار صورة صلاح الدين[(٤)]
- تعزيز الثقة في الأمة الإسلامية التي ستعيد حطين الجديدة[(٥)]
- توظيف تاريخ صلاح الدين وحطين كنموذج للفعل الحقيقي[(٦)]
- استدعاء صوت صلاح الدين الذي يرجو إعادة أمجاده[(٧)]
- تذكير المسلمين بتاريخهم البطولي فهم سراة ا د وأحفاد حطين[(٨)]
- مخاطبة أطفال الحجارة ومطالبتهم بإعادة حطين[(٩)]

وهذه الأبعاد التعبيرية في تنوعها تؤكد فاعلية الرمز الصلاحي في التحفيز والتحريض، وثقة الخطاب الشعري في قدرته على هز وجدان الأمة، وتحريكه؛ لكونه جزءاً من المنظومــة التراثية التي يتمترس خلفها هذا الخطاب، ويوظفها لحفز الإنسان العربي نحو: (معرفة ذاتــه، وتاريخه على نحو إيجابي يزيده وعياً، وثقة، وإرادة، وإقداماً على مواجهة حاضــره الضــائع البائس بالاجتهاد، والانطلاق من الماضي ا يد)[(١٠)].

---

(١) انظر: عقيلان، أحمد فرح: قصيدته: «فدائيون »، «الأعمال الكاملة»، ص ٤٩.

(٢) انظر: عقيلان، أحمد فرح: قصيدته: « صرخة في مأتم العيد»، «الأعمال الكاملة»، ص ٢١.

(٣) انظر: معلا، داود: قصيدته: « في ذمة الله »، ديوانه: « الطريق إلى القدس»، ص ٥٦.

(٤) انظر: رشيد، محمد هاشم: قصيدته: « انطلقي»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٢٢.

(٥) انظر: الخطراوي، محمد العيد: قصيدته: « عيد الأحزان»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص٩٠.

(٦) انظر: محمود، رفيق معروف: قصيدته: « يا قدس يا أخت مكة»، ديوانه: «القدس قصيدتي»، ص١٧.

(٧) انظر: عقيلان، أحمد فرح: قصيدته: « عيد اللاجىء»، «الأعمال الكاملة»، ص ٣٨.

(٨) انظر: الألمعي، زاهر بن عواض: قصيدته: « في مشاعر الحج»، ديوانه: « على درب الجهاد»، ص١٥٣-١٥٤.

(٩) انظر: رشيد، كمال: قصيدته: « البراعم »، ديوانه: «عيون في الظلام»، ص ١١٣.

(١٠) رماني، د. إبراهيم: «المدينة في الشعر العربي»، ص ١٩٣.

والملاحظ أن الخطاب الشعري الاستنهاضي الذي توسل بصلاح الدين، وحطين كان مشدوداً إلى منبعين نفسيين متقابلين:

الأول: منبع الثقة في القدرة على النهوض، والانبعاث من جديد، وتجاوز أزمات الحاضر؛ وهنا يأتي صلاح الدين – في هذا المنبع – دليلاً على حتمية هذا النهوض، يورده الشاعر ليبعث الأمل في النفوس من خلال التذكير بالإرث التاريخي، والماضي الحضاري للأمة الذي يؤمن بعودته مرة أخرى، ومن النماذج على هذا قول: (معروف رفيق) في قصيدته: (يا قدس يا أخت مكة)؛ التي استعرض فيها تاريخ القدس، وفتحها في عهد عمر ابن الخطاب ﵁ وكيف عاشت مصونة محمية في عهد صلاح الدين يذود عنها المعتدين:

مرت قُرونٌ، ولم يعبثْ بها أحد	**لولا حروب أتت من بعض قُتاك**
فهب فيهم صلاح الدين منتصراً	**في أرض حطين حتى اهتز عطفاك** (١)

مستثمراً هذا العرض التاريخي في إحياء الأمل، وبعثه في النفوس، والتأكيد على الغد المشرق الذي سيعود فيه للقدس مجدها العظيم حيث قال:

غداً لعينيك يا قُدس نقدسها	**غداً ستفْرح بالأحباب عيناك**
غداً سنفْرش للزوار مسجِدنا	**وفي القِيامة أيضاً سوف نلقَاك**(٢)

وهذا المنبع الواثق يحمل التحفيز، والتحريض على جناح الأمل، والتفاؤل الذي يشد العزائم، ويدفعها إلى الأمام، ويعمق إيما ا بالغد المشرق الذي يستند فيه الشاعر إلى المرجعية الشرعية التي تدعو إلى هذا الأمل، وتغذي جذوته (٣)؛ والشاعر الذكي هو من يقاوم قهر الواقع، وطغيان الأمر باستثارة أنبل المكنون في تراثه الأصيل(٤)، وإحياء روح الأمل في النفوس، وإضاءة دروب اليأس أمام الإنسان العربي المأزوم.

---

(١) ديوانه: « القدس قصيدتي»، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) قال الله تعالى: ﴿ فَإِذَا جَآءَ وَعۡدُ ٱلۡأٓخِرَةِ لِيَسُـُٔواْ وُجُوهَكُمۡ وَلِيَدۡخُلُواْ ٱلۡمَسۡجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٖ وَلِيُتَبِّرُواْ مَا وَلِيُتَبِّرُواْ مَا عَلَوۡاْ تَتۡبِيرًا ﴾ الإسراء: آية ٧.

(٤) انظر: فضل، د. صلاح: « تحولات الشعرية العربية»، ط(١)، (بيروت: دار الآداب للنشر، والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ٢٠٠٢م)، ص ١٦٤.

والمنبع الآخر: هو منبع الألم، والتذمر من الواقع، والضجر بالحال الراهن، والغضب عليه، والشاعر ذا (يمثل الصوت الحي المختنق داخل وجدان هذا الإنسـان، وأحشـائه، بسبب ظروف القهر، والحرمان، والاستغلال،وشتى ضروب الإهانة والاحتقـار)[1] الـتي يعانيها في واقعه، كما شكل استدعاء صلاح الدين – في هذا المنبع – وسيلة من الوسـائل الموظفة لمحاولة تجاوز هذا الواقع، وتخطيه، وأداة لمعاتبة الأمة، ولومها، وإدانتها لوصـولها إلى هذا الحال، وتجافيها عن تاريخها العظيم، كما غدا تذكيرها بصلاح الدين أداة كاشفة تجلي ما هي فيه من تردٍ، وانحطاط، ووسيلةً علاجية تحاول أن تستنقذها مما هي فيه لو أحسـنت التمثل، والاقتداء؛ لهذا تقف في الخطاب الشعري المنبثق من هذا المنبع على لهجة الغضـب، والتوتر، واللوم، والتأسف على الحال، والطرق على أوتار الحمية التي ترفض الذل، وتـأبى الخنوع، والهوان، ومهادنة المحتل؛ تجد أنموذجاً لهذا عند الشاعر (حسن بن عبدالله القرشـي: السعودية: ١٣٥٣/١٩٣٤م-....) في قصيدته: (يا فلسطين) التي قال فيها:

فَلْيوثُ العروبة اليوم يا أبو ... نَ لذي الغدر نشوةَ العنفُوان
يتنادون بالغارات مروا ... ن فيسري النداءُ في الوديان
يتنادونَ يا لصولة حطيـ ... ن فتشتد ثورةُ البركان[2]

ويلحظ المتأمل أن شعر البيت قد استأثر بالمعالجات الاستنهاضـية الـتي وظفـت الشخصية الصلاحية، وحطين في مقابل الشعر التفعيلي؛ ولعل السبب في هذا يعـود إلى أن مخاطبة الناس، وحظهم، وبث روح المقاومة، والتصدي في نفوسهم، مع ما يتطلبه ذلك من حرارة الانفعال، وتوهج العاطفة، وهيجان المشاعر، وجهارة الصوت، وصيغ الخطـاب لا يتناسب – في الغالب – إلا مع القالب البيتي ذي الشطرين برنينـه الموسـيقي، وتدفقـه الشعري؛ في الحين الذي يميل فيه شعر التفعيلة – في الغالب – إلى الهمس الهادئ، وأسلوب الترميز، وتوظيف الحوار، والجنوح إلى الموضوعية، والدرامية.

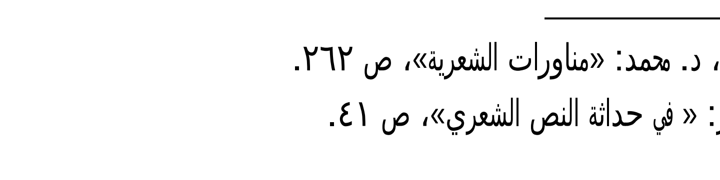
* * *

(١) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر »، ص ٣٩٥.
(٢) «ديوانه»، ج٢، ص ٦٤٩.

لم **يكتف الخطاب الشعري المعاصر** بالفخر بالشخصية الصلاحية، أو الإعجاب ا، أو استدعائها وسيلة للتعبير عن هموم الحاضر، وإشكالياته، وتوظيفهـا وسـيلة للحـض، والتحفيز، وإذكاء الحمية وإنما حاول تشكيل ملامح شخصية صلاحية جديدة يتطلع إليها، ويأمل في عود ا، ويستعجل رجعتها؛ مستنبتاً صلاحاً جديداً مشا اً في صـفاته، وأدواره، وأفعاله لصلاح الدين التراثي؛ فالنص الشعري المعاصر يبحث عن صلاح الدين بمواصـفات هذه المرحلة التاريخية متشكلاً من الماضي والحاضر، والتاريخ والواقع، والشاعر المعاصر شاعر مأزوم يعاني هموم واقعه، ويرفض التعايش معه ذه الصورة التي هو عليها؛ ومن ثّم فهو يقوم على محاولة تكوين واقعه على نحو جديد؛ حيث تبدأ مرحلة التكوين من دائـرة الـرفض، والثورة عليه[1]، والرحيل إلى الماضي الذي يجد فيه الأنموذج الأمثل؛ والشخصية الصـلاحية جزءٌ من فاعلية الماضي الذي يسهم في حلّ إشكاليات الحاضر الحضارية؛ فـ (ليس الماضـي بالنسبة للشاعر الحديث زمناً منقضياً، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعاد ا، أو بعث الحيـاة في رمادها المتجهم، بل هو العكس من ذلك تماماً حيوات منفردة، وطاقة روحية جياشة، وهو زمن يكتظ بالدلالة، والغنى، والتوتر) [2]؛ وبما أن صلاح الدين (الماضي) غـير موجـود في الحقيقة فإن الخطاب الشعري بدأ البحث عن شخصية استنساخية من صلاح الدين يعلـق عليها آماله، ويسهم ا في حلّ قضاياه التي يعانيها، مستلهماً الشخصية الصلاحية من بعدها الماضوي إلى بعدها الواقعي الذي جعل منه الخطاب الشعري شخصـية حاضـرة يتوجـه لمخاطبتها، ومناشد ا، والشكوى إليها؛ وصلاح الدين ذا التحول يغدو منظـور الأمـل الوارف الذي تسترجعه الذات الشاعرة، وتتعلق به، وتبنى عليه أحلامهـا، أمـلاً في ولادة جديدة لصلاح جديد منقذ.

وقد تشكلت الشخصية الصلاحية الجديدة في الخطاب الشعري المعاصر عبر أنمـاط تعبيرية أبرزها:

أنماط تشكيل الشخصية الصلاحية في الخطاب الشعري المعاصر



(١) انظر: عبدالمطلب، د. محمد: «مناورات الشعرية»، ص ٢٦٢.

(٢) العلاق، د. جعفر: « في حداثة النص الشعري»، ص ٤١.

الخطاب والشكوى الأمل التطلع والبحث

وقد عبرت هذه الأنماط جميعها عن دوافع نفسية يمكن ردها إلى التطلـع اللاهـف، والشوق العارم إلى عودة صلاح الدين، واستعجال هذه العودة استعجالاً تكاد تتلاشى فيـه التخوم بين الحقيقة والحلم، والماضي والحاضر إلى حد بعيد؛ ولكنه الحلم المقاوم الذي يدرك بوعي مدى جهامة الواقع فيصر على اختراق ظلماته؛ ليتعانق توق الوجود إلى الحلم بواقـع أكثر وضاءة[١]، إضافة إلى ما توحي به هذه الأنماط التعبيرية من قـوة المواجهـة للواقـع المرفوض، وتعبر عن رغبة الشاعر في خلق عالم آخر تتحقق فيه طموحاته، ولو عن طريـق الحلم، أو الأمل، أو البحث، والتطلع؛ وكأن الشاعر – هنا – يحاول أن يتجاوز الواقع المؤلم إلى واقع خيالي من إبداعه يصنع معالمه، ويتصور تخومه ليبدو له أكثـر جمـالاً، وفاعليـة، وانجازاً.

ويأتي **خطاب صلاح الدين، والشكوى إليه** من أبرز الوسائل التي وظفهـا المـتن الشعري لتشكيل صورة صلاح الدين المعاصر؛ حيث صور هذا الخطاب صلاح الدين حيـاً يسمع النداء، ويعي الخطاب، فاندفع إلى مناداته، وخطابه، وأمره بالعودة، وطلب انبعاثـه، ورجعته مرة أخرى؛ وكأن الذات الشاعرة قد فرغت من تخيل حياة صلاح الدين، وانتقلت إلى الاقتناع باستجابته النداء، وطواعيته له، وإحساسه به[٢].

والناظر يلمس وراء هذا الفيض من الخطاب، والمناداة بواعث نفسية عميقة تكشف عما وراء هذا النداء من ذهول حمله قلب مستفز مكروب، أثقلته وطأة الحياة المعاصرة، بآلام الواقع الراهن، فتوارت في رؤيته حدود الأشياء[٣]؛ الأمر الذي دفع به إلى نداء صلاح الدين، ومحادثته ـذه الحميمية القوية، فشخصية صلاحية لم تعد في حس الشاعر، ووجدانه شخصية ميتة؛ وإنما هي شخصية حية واعية يراها بعين ملتاعة يخاطبها، ويناجيها، ويوجه الحـديث

---

(١) انظر: زايد، د. علي عشري: « دراسات نقدية في شعرنا الحديث»، (القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة، والنشـر، والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ١٤٩.

(٢) خطاب صلاح الدين – هنا – جاء في هذه المعالجات خطاباً تخيلياً، وليس حقيقياً على سبيل الأمل بعودة صلاح الدين الجديد الذي يتمثل صفات صلاح الدين الماضي،ويقوم بأدواره؛ وليس على سبيل مناداة المـوتى اعتقـاداً فيهم، أو استغاثة ـم من دون الله؛ فلم يقف البحث في النصوص التي توافرت له على شيء يوحي ـذا.

(٣) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب: دراسة بلاغية»، ص ٢٦٤.

إليها[1]؛ وهكذا هي النفس الإنسانية إذا عظمت مصيبتها في شيءٍ رفضت الواقع، وتخيلت غير الوقع واقعاً، ملغية الحدود، والماهيات، متصورة غير الحي حياً، والبعيد قريباً، والمستحيل ممكناً لقوة التأثير، وشدة الانفعال.

وقد اندفع الشعراء المعاصرون إلى مخاطبة صلاح الدين حين وجدوا في خطابه شيئاً من القوة الدافعة على الصمود، والمواجهة، وشيئاً من التعزي أمام نكبات الحاضر، وانتكاساته، وقد يجد الواحد منهم في هذا الخطاب بعضاً من التنفيس عن هموم الذات، وإحباطاتها، يصنع به شيئاً من التحميس، والتهييج، وبعث العزائم بالانكفاء على الإرث التاريخي، وتفعيله في الواقع.

وقد أوحى خطاب صلاح الدين في غالبية المعالجات التي حضر فيها بافتقاد الثقة في القيادات المعاصرة، وفي قدرتها على التغيير، والمواجهة، كما أوحى – كذلك – بالاعتزاز الواثق بصفات صلاح الدين النموذجية الفاعلة، القادرة على التغيير، والتصدي؛ ومن خلال التأمل الواعي يجد الناظر أن الخطاب الشعري لا يقصد في مخاطبته ذات صلاح الدين؛ لأنها ذات ماضية فانية، وإنما قصد الصفات الصلاحية؛ لأنها صفات، وسمات مغروسة في وجدان الأمة، وهي قادرة على التشكل، والانبعاث، والنهوض من جديد؛ وكأنه بهذا يخاطب الأمة الإسلامية التي أنجبت صلاح الدين أن تعود وتنجب صلاحاً جديداً بنفس القيم والمواصفات؛ فالإلحاح على وجود صلاح الدين الجديد، والمطالبة بعودته إنّما هي مطالبة برجوع الصفات، والقيم، والفضائل الصلاحية، وعودتها مرة أخرى.

وغالباً ما اقترن خطاب صلاح الدين بالطلب إليه أمراً، أو نهياً، كما اقترن بالشكوى، والاعتراف بين يديه؛ فأما الطلب إليه فقد تناول طلب خروجه ثانية ليعيد صورة الجهاد المجل الذي ترجع به فلسطين، وتحرر به القدس تجد هذا عند الشاعر (سليم سعيد، فلسطين: ١٣٦٠هـ/١٩٤١هـ - .....) في قصيدته: (آه صلاح الدين) التي قال فيها:

فاخرج صلاح الدين

من حطين

(١) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني»، ص ٢٨٤.

من غَور السنين

من الشقيف[1]

أخرج علينا بالدروعِ السابغات

وباليقين

وبصيحة الحق المجلِّة الصدى في العالمين

اللهُ أكبر

يا فلسطين التي شهدت خطاك

في القُدس

تعلي المنبر المصنوع من خشبِ الصمود

ومن نداك

وتعيد للأقْصى الحْياة[2]

فالشاعر لم يكتف بطلب الخروج المجرد بل تجده قد عمد إلى تحديد مكان الخروج: (من حطين)، ومن (الشقيف)، وزمنه: (من غور السنين)، وشكله ومظهره، وهيئته: (بالدروع السابغات، وبصيحة الحق المجل)، وغاية هذا الخروج: (تعلي المنبر المصنوع من خشب الصمود، وتعيد للأقصى الحياة...)؛ مما يدل على أنه لا يريد مجرد الخروج، ولا مجرد العودة إنما يريد خروجاً محدداً موصوفاً يتوافق مع رؤيته وآماله، وهو مدفوع في هذا الإلحاح على الخروج بافتقاد الجهاد في واقعه الذي يعيشه؛ ليغدو هذا الخروج المأمول عوضاً يحاول أن يتعزى به، ويجد فيه السلو، والاطمئنان.

---

(١) الشقيف: بلدة تعرف: بشقيف أرنون وهي: قلعة حصينة تقع بالقرب من بانياس من أرض دمشق بينها وبين الساحل انظر:

- الحموي، ياقوت عبدالله: «معجم البلدان»، ط(١)، (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ج٣، ص٣٥٦.
- ابن تغري بردي، جمال الدين يوسف: « النجوم الزاهرة»، (بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ)، ج٦، ص ٣٣٨.
- الأيوبي،أبو الفداء: عماد الدين إسماعيل: «تقويم البلدان»، (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ص٢٣٤.

(٢) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٢.

وقد يطالب الخطاب الشعري بعودة صلاح الدين إنقاذاً للمسجد الأقصى في زمن ركنت فيه الأمة إلى الدعة، وافتقدت روح الجهاد، مطالباً صلاح الدين بالعودة ليسمع الأمة التي تبكي على أمجاده الغابرة، وقد يلح الخطاب على عودته ليواجه الصليبيين الجدد في عصر التخاذل، والهوان، مدفوعاً في هذا بهموم الإخفاق التاريخي، ومرارة التخاذل الواقعي؛ فهذا الشاعر: (غازي الجمل، فلسطين: ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م -....) يخاطب صلاح الدين في قصيدته (ثار القريض) قائلاً:

قُم يا صلاح أجِب مسرى رسولك قُم ... قم ما سواك لدى الجُلى يوافيه
ها هم جنودك فوق الخيل قد وثبوا ... والسهم في القوس مشدود ليرميه
والكُل يرقُب أمراً من أوامركم ... رهن الإشارة يسعى كي يلبيه[1]

فقد أتت صيغة الخطاب: (قم يا صلاح الدين) تيمة متكررة تكاد تتوارد عليها النصوص الشعرية في هذا الجانب، مصورة عمق الاستعجال، والإلحاح على المطالبة؛ لتغدو عودة صلاح الدين معادلاً للمنفذ المفقود الذي تبحث عنه الذات الشاعرة، وتتلهف لعودته كما هو الحال عند الشاعر: (محمد إسماعيل الإبارة: اليمن: ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م-...) الذي توجه في قصيدته: (صراخ على أطلال بيروت) إلى مناداة صلاح الدين، والمطالبة بعودته:

قُم صلاح الدين ثانيةً ... إن زحف الحق ينحدر
قُم، وقُل للقوم كيف عَفُوا؟ ... وأسأل التجار ما تجروا؟[2]

وكما هو – كذلك – عند (فاروق جويدة) في قصيدته: (لن أسلم رايتي) التي جعل فيها من خطاب صلاح الدين، والمطالبة بعودته شاهداً على صمود الشعب الفلسطيني، وعلى تقاعس الأمة عن الجهاد والنصرة:

قُم يا صلاح الدين هذا شعبنا ... يرمي حمى الشيطان بالجْمرات
قُم يا صلاح الدين، واسمع امةً ... تبكي على أمجادك العطرات[3]

---

(١) ديوانه: « دمع اليراع »، ص ٣٦-٣٧.

(٢) ديوانه: « القادمون من المذابح»، (مطابع الدستور التجارية، بدون معلومات أخرى)، ص ٤٩.

(٣) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس »، ص ٢٣.

وحين يغدو صلاح الدين معادلاً للنصر المفقود الذي يحـاول الخطـاب الشـعري استحضاره في واقعه، وبعثه من جديد من خلال تقديم الإرث الحضاري للأمة الذي مثّلـه صلاح الدين يعمد هذا الخطاب إلى مطالبة صلاح الدين بالحديث عن انتصاراته، وجيشـه، والوحدة الإسلامية التي حققها، والتي كانت عماد انتصاراته، كما هو عند الشاعر: (إبراهيم الدامغ، السعودية: ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م -....) في قصيدته: (شرارة الثأر) التي قال فيها:

صلاح الـدين حـدثْ كيـف كانـت ... جيوشـك في بشـائرها تـدق
كـأن النصـر منَهـا فهـي نصـر ... تـدفق منـه للإسـلام عتـق
ونـادى فـي سـماءِ الشـرق حـتى ... زهت بالوحـدة الكُبـرى دمشـق[1]

أما خطاب الاعتراف بين يدي صلاح الدين بمرارة الواقع، فيكاد لا يفارق الإطـار السابق في تخيل الشخصية الصلاحية شخصية حاضرة سامعة واعية تدرك ما يقال لها، وتتألم منه؛ إلا أنّ صيغ الخطاب لا تميل إلى الإلحاح، والمطالبة في تحقق هذا الأمر، واسـتعجاله، وإنما تميل إلى الاعتراف بالحال، والتبرم منه، وعرض سلبيات الواقع الذي تشكل منه بـين يديه؛ بوصفه النموذج الأمثل الذي تكشف مخاطبته ذه الأمور تعرية هذا الواقع، وفضحه، إضافة إلى ما يحققه هذا الخطاب من بث شعوري، وتفريغ نفسي للمشاعر، وهنا تقف على صيغ من مثل: (يا سيدي/ يا سيد القادة/ يا صلاح الدين/ لصلاح الدين..)، وما يتبع ذلك من صيغ الاعتراف، والشكوى، وشرح الحال، وبيان الواقع، والتي تجنح في كثير من الأحيان إلى أن تكون قاسية، وصارخة، تفصح عن تألم الشاعر، ومعاناته من واقعه ونقمتـه عليـه، ومن النماذج على هذا ما تجده عند (عبدالفتاح عمرو، فلسطين: ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م - .....) في قصيدته: (عاشق القدس) التي خاطب فيها صلاح الدين فقال:

...

يـا صـلاح الـدين لـو بعثْـت ثـوان ... لترانــا لهــا أطَقْــت الثــواني[2]

ومثل هذا الأسلوب في الاعتراف لصلاح الدين - والشكوى إليه تقف على نموذج له آخر عند (محمد راجح الأبرش) في قصيدته: (دموع على القدس) التي شكى فيها لصلاح

---

(١) ديوانه: « شرارة الثأر »، ص ٩٢.

(٢) ديوانه: «اللظى»، ص ١٠٤- ١٠٥.

الدين عبث العابثين بالقدس، وشكى له صرخات الأطفال حين مزقتهم يد العدوان، في الوقت الذي فقدت فيه صوارم الأمة قدرتها على الثأر والانتقام:

صدئت في الأرض صوارمنا	**تعروها الذلة، والبؤس**
لصلاح الدين أصورها	**آلاماً، دمعاً ينبجس[1]**

وقد تأتي هذه الشكوى متوشحة بوشاح الاعتذار الذي يكشف عن حال المسلمين، ويشخص واقعهم الذليل في شكل من أشكال المقارنة بين الماضي الصلاحي، والحاضر العربي المتردي؛ مبالغة في النقد، والفضح، والتعرية، وشكلاً من أشكال الإقرار بالذل، والمهانة، على سبيل المكاشفة التي تجسد مكان الداء رغبةً في العلاج، كما في قصيدة: (ثورة الأطفال) لـ (محمد فرج العطوي) التي قال فيها:

فعذْراً يا صلاح الدين إنا	**لحطين المجيدة لا نجاري**
فلا أعدادنا تكفي لجيشٍ	**كجيشٍ قُدته للانتصار[2]**

وتجد نماذج أخرى، لأسلوب الشكوى عند بدر بدير[3] وفاروق جويده[4]، وغيرهما. وغيرهما.

ومهما يكن فإن البعض قد رأى في مثل هذا الخطاب الشعري المُطَالب بعودة صلاح الدين، وندائه كي يرجع من جديد رأى فيه صورة لأمان حالمة تجسد مزيداً من الانهزام، وتعد دليلاً على العجز، لأنها آمال المهزوم الضائع الذي يعرف ضياعه، وغربته، ولا يعرف طريق النصر فيحلم حلماً غائماً ضائعاً [5]، ويبدو أن هذا الخطاب لشخصية صلاح الدين،

---

(١) ديوانه: « دموع على القدس»، ص ١٤.

(٢) ديوانه: « بوح الروح »، ص ٣٩.

(٣) انظر: قصيدته: « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢٦.

(٤) انظر: قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص١٩٠-٢٠٢.

(٥) انظر: بلبل، فرحان: «أحزان الشعر العربي الحديث»، ص ٧٥.

وانظر: الخباص، د. عبدالله عوض: « القدس في الأدب العربي الحديث»، ص ٧٦؛ فله كلام قريب من هذا في تعليقه على قصيدة: محمد العدناني التي استحضر فيها صورة المعتصم، فرأى في ذلك صورة من صور العجز، وافتقاد النصر في هذا الزمن؛ مما يرسم صورة لهذا التوجه، وهذه الرؤية عند هؤلاء الدارسين.

الدين، والإلحاح على عود ا، وتصور وجودها الواقعي، يمثل نوعاً من الهروب النفسـي إلى الماضي، والارتجاع إليه؛ فراراً من قتامة الواقع، ومرارته، مدفوعاً في ذلك بإحباطات الا زام، وافتقاد النصر؛ إلا أن ذلك كله لا يعد أملاً ضائعاً، وحلماً غائماً، بل هو نوع من التعزي، ومحاولة الانبعاث من جديد الذي يستند إلى الماضي، ويتكئ على الموروث الزاخر بالأمجاد؛ ذلك أن خطاب صلاح الدين، وطلب عودته لا ينصب على الذات بقدر ما يتعلق بالصفات التي اكتنـز ا الشخصية الصلاحية، وتمثلتها في حيا ا، وهذه الصفات ليست مقصورة على صلاح الدين فحسب، بل هي مذخورة في الأمة المسلمة على امتداد حيا ا، ومسـير ا في التاريخ الماضي، والحاضر، والمستقبل وهي قادرة – بإذن الله – على إحيائهـا، وبعثهـا في شخصية، أو شخصيات بطولية أخرى مشا ة لصلاح الدين مـن جديـد، لا سـيما وأن الخطاب الشعري المعاصر الذي احتضن هذه المضامين – رغم ألمه،وتبرمه، وشكواه - ظل ينضح بالأمل، ويرشح بالإشراق، والتفاؤل، والرغبة في التجاوز، وتخطـي الواقـع الألـيم المتردي.

* * *

ويغدو الأمل الواثق في **عودة صلاح الدين، وحطين إلى واقع** الأمة العربيـة مـن جديد شكلاً من الأشكال التي حاول ا الخطاب الشعري المعاصـر تشـكيل الشخصـية الصلاحية، ومعركة حطين، واستحضارهما استحضاراً يتجاوز مجرد الأمل إلى الإيمان الواثق ذه العودة؛ فقد بلغ التفاؤل عند بعض الشعراء حداً دفعه إلى تصور أن هذه العـودة قـد تحققت، وأن حطين قد عادت من جديد فاسترسل في أحلامه الواسعة يتراقص، ويطـرب، ويبني من خيالاته عوالم شعرية فسيحة؛ لا سيما في بعض المواطن الانتصارية التي تحققـت للأمة العربية، وبددت شيئاً من قتامة الهزائم المتكررة التي عانتـها كانتصـار رمضـان[1]،

(١) انظر على سبيل المثال: عبدالدايم، د. صابر: قصيدته: « الكلمة والسيف»، ديوانه: «المسافر في سنبلات الزمن»، ص ٧٥-٧٩.

ومعركة الكرامة[1]، أو بعض الأعمال الفدائية التي قام ا بعض ا اهـدين ضـد قـوات الاحتلال الصهيوني [2]؛ وهذا الأمل في العودة الصلاحية غالباً ما ينبعـث وسـط ركـام الإحباطات النفسية، والهزائم الواقعية التي يعبر عنها الشاعر؛ إذ تجده يستعرض مـا يفعلـه الأعداء بأمته، وما تعانيه الأمة من خيانات، ومزايدات من بعض أبنائها، معبراً – في الوقت ذاته – عن ألمه وحسرته لضياع فلسطين، واحتلال المسجد الأقصـى، مشـيراً أحيانـاً إلى الرصيد التاريخي الذي تمتلكه، والانجازات التي حققتها في ماضيها، ومن ثم تجده يبدأ متسائلاً عن المخرج؟ عندها تنبعث عودة صلاح الدين، وحطين عنده، ومضة الأمل الذي يجد فيـه لحظة التنوير وسط هذا القتام المظلم، معولاً في ذلك على حتمية هذا الأمل وعلـى السـنن الكونية، والشرعية، وعلى رصيد الأمة، ومنجزا ا، وفتوحا ا، وبطولا ـا الانتصـارية – والذي يشكل صلاح الدين في بعدها التاريخي، والوجداني مرتكزاً هاماً فيها؛ – لكون هذا الرصيد هو كيان الأمة المتصل بواقعها، ومستقبلها، والعنصر الفاعل في تكـوين هويتـها، وديمومتها المستمرة[3]؛ وكأن الشاعر يجد في الأمل المتراءى الذي حاول أن يفرضـه واقعـاً قائماً لا مناص منه – يجد فيه الراحة، والاطمئنان، والتعويض النفسي ؛ فهذا الشاعر: (أحمد محمد منصور: اليمن:١٣٤٩هـ/١٩٣٠م -....) في قصيدته: (فرب خصلة شعرٍ حـررت بلدا) جعل من الوعد الإلهي لهذه الأمة بالنصر متكأً يستمد منه ثقته في عودة حطين، فقال:

غَداً تميـد علـى حطـين رايتنـا **لن يخلف اللهُ يوم النصر ما وعـدا** [4]

(٤)

والشاعر: (أبو زيد إبراهيم سيد: مصر *) في قصيدته: (وجاء الكتاب) تصل ثقتـه بعودة صلاح الدين منقذاً للعرب درجة الإيمان الذي يؤكد انبعاث العرب من جديد:

---

(١) انظر على سبيل المثال: حافظ، علي: قصيدته: « معركة الأردن، والفدائيين في الكرامة»، ديوانه: «نفحات مـن من طيبة»، ص ٤٣-٤٤.

(٢) انظر على سبيل المثال: العيسى، سليمان: قصيدته «مصرع الفارس»، «الأعمال الشعرية»،ج٢، ص٤٩٨-٥٠٣. ٥٠٣.

(٣) انظر: القاعود، د. حلمي: « الرواية التاريخية في أدبنا الحديث»، ص ٤٦٨.

(٤) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٩.

* لم أقف له على تاريخ ميلاد.

آمنت أن العرب كُلهم كَمثْلي في الكفَاح

آمنت أن الليلَ يذْهب، ثُم يعقبه الصباح

آمنت أن العرب قَد بعثُوا، وعاد لهم صلاح[1]

وفي مثل هذه المعالجات، يحاول الشاعر أن يعطي المسوغات المنطقيـة، والمتكـآت الحقيقية التي أوجدت عنده هذا الأمل الواثق، والتي تتجسد في ثلاثة أشياء:

- **الوعد الإلهي:** ﴿ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ﴾[2]. ﴿ وَكَانَ حَقًّا عَلَيۡنَا نَصۡرُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾ [3].

- **والرصيد التاريخي للأمة الإسلامية.**

- **والانبعاث العربي المأمول.**

ففي هذه المرتكزات الثلاثة ما يهيء هذا الأمل للتحقق، ويخرجه من دائرة الوهم الخانع إلى دائرة الإيمان الواثق؛ وعليه فإنه من خلال هذا الإيمان الواثق بنى الشعراء المعاصرون مدناً حلمية، وكونوا الصورة المرجوة لعودة صلاح الدين، وحطين، وركزوا على بعض الجوانب التي شكلت بؤرة أمية عندهم، ورسموا - من خلالها – الأمل المتراءى الذي يحلمون به؛ فمنهم من ركز على الجانب الانتصاري الجهادي فتشكلت عندهم عودة صلاح الدين في: الفارس، المنتصر، المنقذ الذي يواجه الأعداء، ويتصدى للمحتل الغاصب، ويعيد حطين الجديدة؛ تجد هذا – مثلاً – عند: (أحمد محمد الزيداني: السعودية: ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م - ...) في قصيدته: (شيخ فلسطيني شردته الحرب) حين خاطب هذا الشيخ ولده قائلاً:

سترى صـلاح الـدين كيـف يعـد في ... جنبـات حطـينٍ ليُـوثَ السـؤدد

ولسوف تعلم كيف تكْسـى سـاحةُ الأ ... أقْصى بِطُهـرِ الـراكعين السـجد[4]

(١) ديوانه: «موكب الضياء»، ص ٦١.

(٢) سورة محمد: آية ٧.

(٣) سورة: الروم: آية ٤٧.

(٤) ديوانه: «عماد ا لراية »، (جدة: مطابع عبير، بدون معلومات أخرى)، ص ١٤٩.

وجمع غير واحد في رؤية أبعاد هذه العودة المأمولة مع الجانب الانتصـاري إعـادة التاريخ المشرق للأمة، والبعث العربي الذي يعيد صفحات الأمس المشرق، كما هـو عنـد (إيمان بكري: مصر: ١٣٥٧هـ/١٩٥٥م-....) في قصيد ا: (وحدي أنتظر البعث):

وحدي أنتظر البعث

وقُدوم صلاح الدين

ليعيد لدفْتر أيامي

ومضات من صفَحات الأمس

أو ينفُخ في ناي الدهر

ويرصع صدر الليل ببعضٍ من خصلات

الشمـس[1]

فقد جاءت الصفات التي خلعها الخطاب الشعري على صلاح الدين صفات تتوافق مع شخصيته في بعدها التاريخي من ناحية، كما تتوافق مع الملامح التي يأمل الشعراء عودته ا، والتي تحقق لهم حلمهم البطولي في النصر، والتحرر، وتحل لهم أزمات الواقع التي يعانون منها؛ إذ تقف في هذا الجانب على صفات: ا اهد/ الفارس/ المنتصر/ القائد/ الشهم/ البطل/ مواجه العدو/ معيد التاريخ/ محرر الأقصى/ صاحب الجيش المنتصر..، وفي جانب حطـين تقف على صفات مثل: حطين النصر/ حطين الجهاد/ حطين ا د/ حطين التحرير/ حطـين العزة، والنضال..؛ ويبدو أن هذا الأمل في عودة صلاح الدين، وحطين الـذي يصـل إلى درجة اليقين الواثق يحقق للشاعر المعاصر درجة من الراحة، والطمأنينة حيث تخف آلامـه، وترحل أحزانه، وينصهر قيد الأسر الذي يعانيه، وتشرق مع عودة صلاح الـدين الفـارس المنقذ آماله، وأحلامه[2]؛ ولذلك تجد الواحد منهم يسترسل وراء أطياف هذا الأمل، ويتعلق به، ويقنع نفسه بتحققه؛ لأنه يشكل له معادلاً رمزياً للنصر، والطمأنينة، وسكون الوجـع، والألم، وتغيير الحال، إضافة إلى أن هذا الأمل الواثق يعد – من جانب آخر- علامة صـحة تحسب للشعر العربي المقاوم الذي يتلمس الإنقاذ، ويحاول تجاوز المحن، وصـناعة التفـاؤل

---

(١) « الأعمال الشعرية »، ص ١٩٩.

(٢) انظر: مطاوع، علي عبدالوهاب: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث »، ص٣٨٠-٣٨٢.

والأمل؛ (فالشعر المقاتل كما يدعو إلى النضال، ويحرض على التغيير فهو يبشر بالوصـول، والنصر، ويرسم صورة الوطن المُحرر) [١].

والناظر في الشعر الصلاحي يقف على نماذج شعرية أخرى ملأها الأمل الواثـق في عودة صلاح الدين، وحطين، وهي في عمومها تكاد تنحو منحى النصـوص السـابقة في الوثوق بهذه العودة، وتصوير ملامحها، والتركيز على أبعادها تجد هذا – على سبيل المثال- عنـد معـروف رفيـق[٢]، وكمـال نشـأت[٣] وأحمـد محمـد منصـور[٤]، وفاطمة بديوي[٥]، وحيدر محمود[٦]، ويوسف عبداللطيف[٧].

أما التشوق والتطلع والبحث فإن ذلك من المرتكزات التي وظفها الخطاب الشعري لتشكيل الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين؛ حيث اندفع الشعر المعاصر (في غمرة الحيـاة النضالية العاثرة للأمة العربية يجسد بقوة تطلع هذا الجيل المعاصر إلى رجل الساعة الذي يعيد سيرة صلاح الدين فيجمع الشمل المبدد، ويلم الشعث المفرق، ويتصـدى بحـزمٍ للعـدو الغاصب) [٨]؛ وإن كان البحث عن صلاح الدين المعاصر قد فاق من حيث كثرة النصوص جانب التشوق؛ ولعل افتقاد الواقع لشخصية مشابهة للشخصية الصلاحية تحقق ما حققته من انتصارات هو الذي دفع إلى هذه الوفرة من النصوص في هذا الجانب.

وإذا كان التشوق، والتطلع قد حمل في طياته التلهف، والاستعجال، والمطالبة بالعودة الصلاحية فإن البحث عن صلاح الدين قد حمل هذه المعاني، وزاد عليها البحث عن الأمـة الأبية التي فقدت صلاح الدين، وحطين، إضافة إلى البحث عمن يعيد الدور الصلاحي مرة

---

(١) الطالب، د. عمر محمد: « الأدب والشعور القومي من خلال القضية الفلسطينية »، بحوث ومناقشـات نـدوة: «دور الأدب في الوعي القومي العربي »، ص ٣٥٨.

(٢) انظر: قصيدته: « حنين إلى الأرض»، ديوانه: « فلسطين.. الجرح والطريق»، ص ١٢٨.

(٣) انظر: قصيدته: « عائدون »، «الأعمال الشعرية»، ص ٣١.

(٤) انظر: قصيدته: « لقاء زعيمين »، « الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٩٢.

(٥) انظر: قصيدتها: « شآم العروبة»، ديوانها: « منارة الغد»، ص ٢٠.

(٦) انظر: قصيدته: « أيوب الفلسطيني »، «الأعمال الشعرية»، ص ٧٣.

(٧) انظر: قصيدته:« صرخة الشهيد»، ديوانه: « تقاسيم على زوارق الأيام»، ص ٦٤.

(٨) الدقاق، د. عمر: « أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي »، ص ١٢٣.

أخرى، وعن النصر الغائب الذي لن يتحقق إلا بالبذل، والجهاد، والمقاومة؛ لذلك اقترن التشوق لصلاح الدين، والبحث عنه – غالباً – بالنصر الغائب، والشخصية الجهادية النموذج المفتقدة، وشكل هذان البعدان ثنائية تقابلية في الخطاب الشعري لا تكاد تخطئها عين الناظر:

أ		ب
التشوق	يقابل	النصر الغائب
لصلاح	←	+
الدين	←	الشخصية الجهادية المفتقدة
وحطين		

والمتأمل يكاد يقف على أهم الأسباب التي دفعت إلى هذا التشوق العميق لصلاح الدين، والبحث اللاهف عنه، والتي أفصحت عنها النصوص الشعرية بكل جلاء، ووضوح، وإبراز هذه الأسباب:

ضياع الأمة وواقعها الراهن	**التشوق للعيش في الماضي**	**تفرق الصف الداخلي**	**افتقاد المنقذ الحقيقي**	**الضعف والخيانات**	**ضياع الوطن العربي**	**ذلة المسجد الأقصى**	**شدة المؤثرات الخارجية**

فالشاعر حين يقف أمام احتلال المسجد الأقصى، وتخاذل الأمة العربية عن النصرة، ومذلة الشكوى للأعداء دون جدوى، ويقلب واقعه المتردي فلا يجد ما يبعث العزاء في نفسه؛ يشتد تشوقه لصلاح الدين: (رمز الماضي الجهادي)، ويتطلع – في ذات الوقت – للشخصية الجهادية المعاصرة والمعادلة؛ فيندفع للتعبير عن هذا التشوق العارم في نفسه تعبيراً يتوافق مع عظم المكانة التي احتلتها شخصية صلاح الدين في النفس العربية؛ وقد يأتي هذا التعبير قاصداً يقف عند حدود التلهف، والتشوق، والرغبة كما هو الحال عند (صالح الجيتاوي) في قصيدته: (الغضبة القدسية) التي قال فيها:

عقْد، ونِصف العقْد والأقْصى يئن من الهوان
المْشرقان تنوح من مأساته، والمغربان
والقَوم قَد خذَلُوه ما وفي الصريخ ونجدتان

...

إيه صلاح الدين هلْ من منبر للعز ثَان[1]

(١) ديوانه: « صدى الصحراء»، ص ٢٥-٢٦، والمنبر الذي يتشوق الشاعر لعودته ثانية هو منبر كان قد أمر بصناعته نور الدين زنكي في حلب خصيصاً للمسجد الأقصى بعد فتحه، ولكنه توفي قبل ذلك، فلما فُتح بيت المقدس في عهد صلاح الدين سنة ٥٨٣هـ/١١٨٧م حمل هذا المنبر، ووضع فيه. انظر في خبر المنبر تفصيلاً:

وقد يتجاوز بعض الشعراء مجرد التشوق، وتمني عودة صلاح الدين إلى تجاوز حدود الممكنات العقلية، والدخول في دائرة التخيل الذي يتصور به أن صلاح الدين قد عاد فعلاً، وأن خيوله مسرجة للجهاد؛ وما ذلك إلا لشدة الرغبة في هذه العودة، وعظم التعلق الـذي يدفع المرء في بعض الأحيان إلى تصور غير الواقع واقعاً، وذلك حين يشتد به الحـال حـتى ينفلت من الممكن، والواقع [(1)]؛ تجد هذا يتجلى بوضوح عند الشاعر: (حيدر محمـود) في قصيدته: (رسالة إلى صلاح الدين) التي قال فيها:

...

وها هي ذِي خيولُك

يا صلاح الدين

فيْ عجلون، والكَرك[(2)]

تحمحم.. للجهاد

فَيا أمير الركبِ

خضه خير معترك

وخلص من أظافرهم

- البنداري، الفتح بن علي بن محمد: « سنا البرق الشامي في اختصار البرق الشامي للعمـاد الأصـفهاني»، تحقيق: فتحية النبراوي، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م)، ص ٣١٤-٣١٥.
- أبو شامة؛ عبدالرحمن بن إسماعيل: « الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصـلاحية»، ج٣، ص ٣٩١-٣٩٦.
- ابن واصل: جمال الدين محمد بن سالم: « مفرج الكروب في أخبار بني أيوب»، ج٢، ص ٢٢٨.
- وانظر: الخياري، د. مصطفى: « صلاح الدين: القائد وعصره»، ط(١)، (بيروت: دار الغرب الإسـلامي ١٤١٥هـ/١٩٩٤م)، ص ٣٣٦-٣٣٧.
- والسرطاوي، محمود فايز إبراهيم: « نور الدين زنكي في الأدب العربي في عصر الحروب الصليبية»، ط(١)، (عمان: دار البشير للنشر، والتوزيع، ١٤١١هـ/١٩٩٠م)، ص١٧١.

(١) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب »، ص ١٩٦.

(٢) عجلون: مدينة شرق الأردن. والكرك قرية في جبل لبنان. انظر: الحموي: «معجـم البلـدان» ج٤، ص٤٥٢، وانظر: الصالحي، محمد عيسى: «المواكب الإسلامية في الممالك والمحاسن الشامية»، تحقيق: د.حكمت إسماعيل، ط(١)، (سورية: وزارة الثقافة، ١٩٩٣م)، جـ٢، ص٢٥.

ومن أنيابهم

حطين

لتبدأ من هناك خطاك

إلى القُدس التي تشتاق

أنْ تلْقَاك(١)

إن هذه المناشدة الملحة التي جسدها أفعال الأمر، وأدوات المخاطبة، وصور الحضور، والتشوق لعودة صلاح الدين تعبر بجلاء عن عمق الاستعجال، والتلهف، والتطلع للمنقذ؛ نظراً (لما يغمر النفوس من مشاعر اليأس، والإحباط تجاه عجز قادة العرب، وزعمائهم عن حماية الوطن من الضياع، وصون كرامة الأمة من الهوان)(٢)؛ وهذا التطلع المتشوق لصلاح الدين، والبحث عنه يرسم صورة واضحة لرغائب النفس الشاعرة، وآمالها العريضة في عودة صلاح الدين، وتشوقها إلى ذلك؛ وهو تشوق يعكس تطلع الإنسان العربي المهزوم إلى الخلاص، والانقاذ، ويشعر – في ذات الوقت – بأضواء الأمل الوارف التي تملأ نفسه المتطلعة إلى غد جديد ليستنقذه، ويستنقذ واقعه مما هو فيه.

إن هذا التشوق – في حقيقة الأمر – متوجه إلى البطل المنقذ المتطلع إليه الذي يحلم الخطاب الشعري أن يجسد صورة صلاح الدين، ويعيد أدواره، والذي يحاول هذا الخطاب بعثه من جديد عبر صور التلهف، والتشوق، والتطلع حيناً، والمطالبة، والاستعجال في العودة حيناً آخر.

أما البحث عن صلاح الدين، وحطين فقد كان أوسع من حيث مساحة التناول، والمعالجة؛ تلمس شيئاً من ذلك في توتر الأحاسيس التي حملها أسلوب التشوق والتطلع؛ والشعراء المعاصرون حين بحثوا عن صلاح الدين وحطين بحثوا عنهما بمواصفات تتوافق مع آمالهم، وأحلامهم التي رجوا تحققها، ورغبوا تمثلها في واقعهم المعاصر من خلال صورة البطل الغائب، والنصر المنتظر اللذين ظلوا يحلمون بهما، وقد تمثلت هذه المواصفات في جانب الشخصية الصلاحية فيما يلي:

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ص ٥٧.

(٢) الدقاق، د. عمر: « أصداء حطين، وصلاح الدين في الشعر العربي »، ص ١٢٤.

صلاح الدين ←
- المحرر الذي ينقذ المسجد الأقصى، ويرفع الذل عنه
- البطل الذي يطرد الأعداء، ويقذفهم في البحار
- الموحد الذي يرص الصفوف، ويجمع العرب
- المنقذ الذي يخلص الوطن العربي من الأعداء
- القائد الذي يرفع الذل عن الأمة، ويرد الخيانات

وفي **جانب معركة حطين** جاءت هذه المواصفات متمحورة حول: النصر المـأمول الذي يحرر الأرض العربية، وينقذ القدس من أيدي الصهاينة، ويعيد المشردين إلى ديارهم.

وغالباً ما كان السؤال المستفهم عن صلاح الدين، وحطين الذي يحمـل أشـواق الرجعة، وآمال العودة، ويوحي بألم الافتقاد، ويدفع إلى البحث عنهما، أو نفي وجودهـا الانقاذي في مقابل إخفاقات الواقع هما الوسيلتان اللتان وظفهما الخطاب الشعري لينقل من خلالهما بحثه عن صلاح الدين، وحطين، وتمنية عود ما العاجلة.

إن التمني حين يتوارى خلف السؤال، والاستفهام يوحي بتلك الرغبة النفسية العميقة بكمال العناية ذا الأمر المتمني، وإبرازه في صورة الممكن تحققه(1)؛ وهذا ما حاول الخطاب الشعري التعبير عنه، والعيش في أجوائه.

وهذا البحث المتشوق يزداد عمقاً، وإلحاحاً حين يعايش الواحد من الشعراء مأسـاة المسجد الأقصى، ويعاين تخاذل الأمة تجاهه، فيبدأ بالبحث عن البطـل الصـلاحي المنقـذ المترقب؛ فهذا الشاعر:(سعيد تيم: فلسطين ١٣٥٥/١٩٣٧هـ - ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م) في قصيدته: (حين تظهر الدماء) يقول:

أين للقُدسِ صلاح يرتجى؟

أين سيف؟ أين مهر حمحما؟

لا تلم من شك يوماً

أن في الأوطان شعباً، عربياً، مسلما(2)

---

(1) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب»، ص٢٠١.

(2) ديوانه: « المرافىء البعيدة»، ص ٢٧.

كما تجده عند الشاعر: (محمد بن مريسي الحارثي: السعودية: ١٣٦٠هـ/ ١٩٤٣م -...) في قصيدته: (الجرح العربي) التي آلمه فيها تخاذل أمته، وضياع أوطانها، فاندفع في لهفة متشحة بالحزن يبحث عن صلاح الدين – منقذ القدس، وبطلها – عبر بوابة التساؤل المرير، الممزوج بالأسى، والألم فقال:

فأين مسراك يا طـه فـداك أبـي؟	وأين عمْرا أبي الخَطّـابِ يـا حـادي
وأين منك صلاح الدين يا وطـني؟	قد صرت نهباً لأنـداد، وأضـداد[1]

ومثل هذا البحث عن البطل الصلاحي المنقذ للقدس تجده يتكرر عند عـدد مـن الشعراء المعاصرين تقف عليه عند أكثر من شاعر؛ نتيجة لكون الشاعر المعاصر يتطلع حوله فلا يجد من ينقذ القدس مما تعانيه فيبدأ بالبحث عن صلاح الدين المحرر المنتظر، فالشـاعر يبحث عن هذه العودة بلهفة، وشوق يتلمسها في كل مناسبة تطل عليه يتذكر فيها أمجـاده الإسلامية، وواقعه الراهن: كإطلالة العيد، أو إطلالة القرن الجديد التي شـكلت مهيجـات باعثة على تذكر الماضي، والبحث عن صلاح الدين، فالشاعر (معروف رفيق) – على سبيل المثال – في قصيدته: (صرخة على مشارف القرن) يستقبل القرن الجديد فتهتاج مشـاعره، وتحتشد نفسه؛ فيندفع إلى مقارنة الماضي بالحاضر، والتساؤل عن المجد الغابر، والتألم علـى الحاضر المتردي، باحثاً عن صلاح الدين، وحطين، متسائلاً عن الحفيـد الـذي يمكنـه أن يستعيد الدور، ويحمل الراية، ويستعيد القدس من جديد:

هاتوا صلاح الدين فـارس عصـره	أيـن الحفيـد الفـارس المغـوار؟
هـاتوا لهـا حطـين فهـي أسـيرةٌ	قـالوا تمهـلْ عـزت الأعمـار[2]

ومثله في هذا (حسن الصيرفي) في قصيدته: (يا عيد)؛ وذلك حين هزته مناسبة العيد فتنعانقت في أعماقه أحاسيس الفرحة بمرارة الألم، ولم يجد في واقع أمته ما يمكنه من إظهـار

(١) قصيدة مخطوطة للشاعر لدى الباحث، ص ٢.

(٢) ديوانه: «صرخة مسلم»، ص ٣٥-٣٦.

الفرحة، والسعادة[1]، فالتفت إلى الماضي يتعزى به، واندفع متسائلاً عن صلاح الدين ليواجه ليواجه حرب الصليب الجديدة فقال:

حرب الصليبِ ترى عادت شرارتها ... من بعد مـا هـدأت نيرانهـا حينـاً

من، لي بِمثْلِ صلاحِ الدين يقْـذفُهم ... إلى البحار التي ألقت بِهـم فيَنَـا؟[2]

وحضور صلاح الدين في هذه السياقات يثير دلالات بالغة الغنى فهو رمز إلى زمـن تاريخي إيجابي فيه العزة، والنصر، والتمكين، ومن أجل هذا تجد أن الخطاب الشعري المعاصر – تحت وطأة ظروف الحاضر، وإشكالياته – يبحث عنه بهذه اللهفـة، وهـذه الكثافـة الأسلوبية التي توحي بعمق الافتقاد في الواقع، وأمل الوجود، والتحقق في المستقبل؛ ولهـذا أخذ بعض الشعراء في بحثه عن صلاح الدين يتوسلُ بالسؤال، والاستفهام عـن وجـوده، متجلياً له الأمل في بعض الممكنات التي رآها قادرة على صناعة الشخصية الصـلاحية مـن جديد، فتعلق بها، وعلق عليها أمله، وبنى عليها أحلامه، ومـن ثم انطلـق للبحـث عـن الشخصية الصلاحية في دائرتها؛ لأنه رآها مرشحة لإنجـاب صـلاح الـدين، وحطـين واستعادتها مرة أخرى؛ وهذه الممكنات تمثلت في أطفال الحجـارة حينـاً، وفي الشـعب الفلسطيني المناضل حيناً، وفي قوافل الشهداء المتتابعة حيناً آخر، وفي الأمة الإسلامية المجيـدة متى ما صحت من غفوتها، وحطمت يأسها، وأخرجت من صفها الأدعياء، والمـأجورين، والسماسرة، ومن النماذج على هذا قصيدة (يوم الأقصى) لـ (خالد أبو العمرين) التي توجه فيها إلى شعب فلسطين الأبي المرابط، مؤملاً أن يجد فيهم صلاح الدين؛ ليـداوي جـراح الأقصى بعد أن فقد هذا الأمل في العرب الذين ألهتهم المؤتمرات، وجللّهم العار، وصاروا في عداد الأموات الذين لا يرجى منهم غوث، أو نجدة:

أفَتِّش فـي دمائـنا عـن زئـير ... فيصـفعني التـأوه، والخُـوار

...

فلا سـفُني تلُـوح لهـا المَـواني ... ولا للنســر فــي أرضــي مطــار

....

---

(١) انظر: الهويمل، د. حسن بن فهد: « النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص٢٦٩.

(٢) ديوانه: « دموع، وكبرياء »، ص ١٥.

أحبــائي وأنــتم نــور عينــي وآمــالي، وأحلامــي الكبــار
أفيكم من صلاح الـدين وقْـد؟(1) **يـداوي جرحــه منــه الوقــار**(2)

وإذا كان البحث عن صلاح الدين، وحطين يعد شكلاً من أشكال التعزي، والأمل، ومحاولة لالتماس الحل لأزمات الواقع فإن هذا الواقع المفجوع يكاد يسيطر على أحاسـيس الشعراء، ووجدانا م؛ حتى وإن تدثروا بالأمل، واقترحوا الحلول، وحاولوا تصور المخـرج فإ م قد ظلوا مشدودين إلى حقيقة الواقع الذي غاب عنه صلاح الدين، وحطين؛ لـذلك جاء البحث عنهما في الشعر المعاصر شكلاً من أشكال جلد الذات، ومحاسبة الأمـة الـتي فرطت فيهما، وفقد ما في حاضرها الذي ضاع فيه ا د، والعز، والنصـر؛ لأن صـلاح الدين، وحطين قد ارتبطا في حس الشاعر المعاصر برمزية التاريخ المشرق الذي يفتش عنه في واقع أمته، وحين لا يجده يلتفت إلى المعاتبة والمساءلة، والتمني، وتقرير الأسباب التي أفضت إلى هذا الحال، ومثل هذا يتجلى – بوضوح – في قصيدة: (أسامة عبدالرحمن): (ليتني أسهر في عينيك)، التي أقام بناءها على الرمز الشفيف بمخاطبة معشوقته: (الأمة العربية) بوجههـا الحضري، وعينيها المحبوبتين، وتاريخها ا يد، باحثاً في عينيها عن العزة، والنخـوة، وعـن سيوف ا د في حطين فلم يجد إلا: الضحايا، والسيول الدموية، فاندفع في تسـاؤلٍ مريـر كيف ضاع الحب؟، وضاع ا د؟، وضاع التاريخ، وقد كانت ملء سمع الدينا، وبصـرها؛ الأمر الذي دفع به إلى تساؤل: هل ستعود أمته مرة أخرى لما كانت عليه بالأمس ؟، فقال:

إننــي أبحــث في عينيــ ـك عن عمـرو، ووادي العبقريـةْ
وسيوف المجـد في آفـاق حطـ ـين، وأرض القادسـيةْ
فـأرى فيهـا الضـحايا وأرى فيـ ـها السـيوف الدمويـةْ
...
هـلْ تعـودين كمـا بالأمـ ـس كُنت، هـل سـتحيين أبيـةْ؟(3)

(1) الوقد، والوقاد: الرجل الماضي السريع. انظر: ابن منظور: «لسان العرب». ج (3)، ص466 مادة وقد.
(2) ديوانه: « في القدس قد نطق الحجر»، ص 41، 44.
(3) ديوانه: « واستوت على الجودي »، ص 97.

إن هذا السؤال المرير: (هل تعودين كما بالأمس كنت؟) هو الباعـث وراء هـذا الخطاب المعاتب للأمة، ووراء هذا البحث اللاهف عن سيوف ا د في حطين، وهو الدافع إلى تصوير الماضي الجميل في مقابل الحاضر المتردي، وتشخيص الداء الذي أفضى إلى هـذا الحال؛ وكأن هذا السؤال قد شكلَ هاجساً قوياً، وبؤرة عميقة في نفس الشاعر اسـتفزته، ودفعته إلى استعجال هذه العودة التي يحلم ا.

إن الشعراء المعاصرين قد تطلعوا إلى تشكيل صلاح الدين الجديد، وبحثوا عنـه، مدفوعين بظروف الواقع التي ألحت على أنفسهم، ودفعت م إلى هذا التطلع، والتشـوق، والبحث عن صلاح الدين، وحطين، وكان أبرز هذه الأسباب والـدوافع قـد تمثـل في: افتقادهم الشخصية القيادية المنقذة، ورغبتهم الجامحة في تحقيق ذلك، وفق مواصفات، وسمات شكلها هذا الخطاب لهذه الشخصية المتطلع إليها، والمأمول فيها يرتد معظمها إلى: القائـد البطل، ا اهد الذي يحرر الأرض، ويوحد الصف، ويستنقذ المقدسات؛ وهـذا التشـوق، والبحث عن هذه الشخصية و ذه المواصفات يثير انطباعاً لدى المتلقي بمـدى الحاجـة إلى الشخصية الصلاحية في دورها الذي مثلته، ومنجزا ا التي حققها؛ بوصفها شخصية منقذة، محرره، وافتقاد الواقع المعاصر لها، وتطلعه إليها يحمل الأمل في مشـابه، أو مماثـل يحسـن التأسي، والاقتداء به، وينهض بذات الدور الذي ض به؛ وهذا الانطباع تكاد توحي بـه كل النصوص التي عالجت هذا الجانب، سواء ما سبقت الإشارة اليه، أم بقيـة النصـوص الأخرى التي دارت في هذا المضمار، وحملت هذه الرؤية(١).

---

(١) انظر في هذا على سبيل المثال: القرشي، حسن بن عبدالله: قصيدته: « لغة الضاد»، ديوانه: « المشي على سـطح الماء »، ط(١)، (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م)، ص ٣٥ وبدير، بدر: «هل تاه الخطو؟»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ٢٢، والسماعيل، إسماعيل: قصيدته: «نزية القبرصلي»، ديوانه: « أشيقر والسفر»، ص ٣٠ والصالح، أحمد صالح: قصيدته: « لبنان، ومواجع العاشق»، ديوانه: «عندما يسقط العراف»، ص ١٤٢.

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعـــة أم القـــــرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية

صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر في المشرق

(١٣٨٧هـ/١٩٦٧م – ١٤١٧هـ/١٩٩٧م)

دراسة في المتـن
بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب

حسين بن حمَد أحمد دغريري

إشـــــراف

الأستاذ الدكتور/ محمد بن مريسي الحارثي

المجلد الثاني

العام الجامعي
١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م

الباب الثاني

التشكيل الفني

الفصل الأول:

بناء القصيدة.

الفصل الثاني:

لغة الشعر.

الفصل الأول

- بناء القصيدة الصلاحية.
- صناعة الحدث التاريخي.
- عناصر الوحدة المعنوية.

● بناء القصيدة الصلاحية

إذا كانت القصيدة هي النافذة التي يطل منها الشاعر على ذاته، وعلى الكون والحياة فإ ا لن تكون كذلك إلا إذا كانت (عالماً شعرياً متجانساً تتآلف فيه الأشـياء، وتتلاقـى، بحيث يبرز من تآلفها الكيان الشعري) [١]، ولن يتم ذلك إلا عبر بنية كُلية كبرى تندمج فيها عناصر القصيدة، ومكونا ا ووحدا ا فيما يشبه البناء المحكم الذي يظهر فيه العمل الشعري كلاً فنياً متآزراً؛ (وهذا يعني أن العناصر اللغوية الدالة حين تندرج في كيان بنيـة واحـدة متكاملة تغدو – أي تلك العناصر – مترابطة فيما بينها بنظـام معقـد مـن العلاقـات، والتقابلات التي لا يمكن تحققها في البنية العادية) [٢].

وهذا البناء الذي يربط بين هذه العناصر في أبسط مفاهيمه هو: (النظام، أو النسق، أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها..، وهو النسيج الذي تنتظم فيـه مفاصـل النص في مستويا ا السردية، والذهنية بعلاقات تشابكية منسجمة) [٣].

ومن هنا فإن الوقوف على أسلوب بناء القصيدة الشـعرية، وطريقـة معمارهـا، وهيكلتها، وتحديد العلاقة بين أجزائها أمرٌ مهم؛ (باعتبار هذا التحديد أحد المعايير الرئيسـة في تلقي القصيدة، وتفهمها، وتقدير قيمتها الفنية والجمالية) [٤]؛ خاصة وأن القصيدة العربية المعاصرة في سعيها الحثيث لتطوير بناها الشعرية قد حققت إنجازات مهمة في هذا الشـأن؛ الأمر الذي دفع إلى وجود كثير من الجهود النقدية لمحاولة التنظير، والتأطير لـبنى القصـيدة الحديثة[٥]؛ (وعلى الرغم من تعدد أنواع البنى التي رصدها النقاد لدى معاينتهم طبيعة بنيـة

---

(١) البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية: شعر امرئ القـيس نموذجـاً»، ط(١)، (اليمن: دار حضرموت للدراسات، والنشر، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص ١٢.

(٢) لوتمان، يوري: « تحليل النص الشعري: بنية القصيدة »، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، (مصـر: دار المعـارف، ١٩٩٥م)، ص ٦٠.

(٣) الصمادي، د. امتنان عثمان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»،ط (١)، (بـيروت: المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، ٢٠٠١ م)، ص ٢٥، نقلاً عن صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر.

(٤) قطوس، د. بسام: «وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: دراسة في تطور المفهوم،واتجاهات النقاد المعاصـرين »، ط(١)، (الأردن: دار الكندي للنشر، والتوزيع، ١٩٩٩م)، ص ٧.

(٥) انظر على سبيل المثال: الملائكة، نازك: «قضايا الشعر العربي المعاصر»، ص٢٣٣، وانظر: إسماعيل، عـز الـدين: «الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٠٥-٢٣٧.

القصيدة، وكيفيتها في الشعر الحديث إلا أن تعددها، وتنوعها لم يكن في حالة من الحالات، أو وضع من الأوضاع شفيعاً لجودة القصيدة، ودورها في إحداث تطور ما في حداثتها) [1].

وسيحاول البحث الوقوف على طريقة بناء القصيدة الصلاحية المعاصرة، وطريقـة معمارها؛ وإن كان التفصيل الدقيق – في هذا الشأن – يستدعي التوقف عند كل نص على حدة في دراسات مستقلة ترصد طريقة بنائه وأسلوب تشكيله، لأن لكل شـاعر طريقتـه، ولكل قصيدة بنيتها الخاصة، وشعريتها الخاصة؛ لا سيما والقصيدة الحديثة قد انفتحت على آفاق جديدة سعت فيها إلى ضروب من التعبير، والتجريب؛ مما أسفر عـن ولادة نمـاذج متعددة في بنية القصيدة لم تعهدها من قبل، وسيتم – بإذن الله تعالى – تناول بناء القصيدة الصلاحية وفق ثلاثة مباحث تسلط الضوء على طريقة بناء القصيدة الصلاحية عند الشعراء المعاصرين في إطارها العام، وقالبها الخارجي،وبنائها الداخلي، وتشكيلها الكتابي، وتعاملـها مع الحدث التاريخي، وعناصر وحد ا المعنوية، وذلك على النحو التالي:

- **بناء القصيدة الصلاحية.**
- **صناعة الحدث التاريخي.**
- **عناصر الوحدة المعنوية.**

لكل نوعٍ من أنواع الفن طرائقه في البناء، وأشكاله في المعمار تختلف باختلاف كل نوع منه، وإلا أصبح الفن هلاماً لا شكل له، وانساب منسرحاً دون ضابط يضبطه، أو يقيم بناءه[2]، وحين ينظر الدارس إلى القصيدة الصلاحية يجد أ ا تراوحت في بنيتها التشكيلية في بنائين عامين هما:

أ – البناء البيتي (قصيدة البيت).

=وانظر في رصد هذه الجهود، والوقوف عليها: القصيري،د.فيصل صالح «بنية القصيدة في شـعر عـز الـدين المناصرة»، ط(١)، (عمان: دار مجدلاوي للنشر، والتوزيع، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م)، ص ٢٩-٣١.

(١) القصيري، د. فيصل صالح: «كتابه السابق»، ص ٣١.

(٢) انظر: البار، د. عبدالله حسين: « في معنى النص، وتأويل شعريته »، ط(١)، (صنعاء: منشورات اتحـاد الأدبـاء والكتاب اليمنين، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ٦٩.

ب – والبناء التفعيلي (قصيدة التفعيلة).

وداخل كل بناء من هذين البناءين انسربت أشكال بنائية متعددة؛ مما يستدعي الوقوف عند كل واحد من هذين الشكلين بشيء من التفصيل:

ففي البناء البيتي (قصيدة البيت) نجد أن هذا البناء هو الذي شكل فيه البيت الشعري أساساً بنائياً؛ (مما جعل هذه الممارسة تقليداً للنموذج القديم) [(1)]؛ وإن حاولت بعض النماذج التجديد والتحديث في إطار هذا البناء البيتي، من خلال السعي لتجديد معمارية القصيدة باسترفاد تقنيات القص، والمسرح، وأساليب السرد كما سيظهر فيما بعد.

ويمكن النظر إلى بناء قصيدة البيت من خلال الوقوف على الهيكل الخارجي للقصيدة، والبناء الداخلي، والتشكيل الكتابي لها؛ ففي إطار الهيكل الخارجي جاءت قصيدة البيت في المعالجات الصلاحية في شكلين بارزين هما: الْمقَطعة، والقصيدة الشعرية:

فالمقطعة: (بناءٌ يتراوح بين البيتين والعشرة.. يعبر فيه الشاعر أحياناً عن خاطر راوده، أو شعور حاد في لحظة من اللحظات، أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه، أو يولد منه ما يصنع قصيدة) [(2)]؛ فما (يحدد جوهر المقطعة الشعرية إذاً هو طبيعة التجربة، ومحتواها الفكري؛ فهي لغة ضوء مكثفة تسطع لحظةً، تاركة في النفس آثاراً ما؛ فهي إبحار شعري دال لا تثقلها الصنعة، ولا تقيدها زينات التشكيل، ولا براعة التفصيل والإسهاب) [(3)].

وقد بلغ عدد المقطعات الشعرية: أربع مقطعات تراوح عدد أبياتها بين خمسة وستة أبيات، بمجموع وصل إلى اثنين وعشرين بيتاً، ونسبة (٤٠%) من إجمالي قصيدة البيت، وقد تعلقت هذه المقطعات في أبعادها المضمونية بمعركة حطين دون الشخصية الصلاحية؛ والنظرة المتأملة تكشف أن بناء هذه المقطعات لم يأت على وتيرة واحدة رغم تقاربها المضموني، فتنوع البناء جاء تبعاً لتنوع التجربة الشعورية التي انبثقت منها كل مقطعة،

---

(١) المساوي، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، (دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م)،، ص ٢١٤.

(٢) البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص ١٤.

(٣) البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص ١٤-١٥.

وجاءت بنية القول الشعري فيها متراسلة مع الموقف الشعوري، متوافقة معه؛ فبناء المقطعة قد ينشأ نتيجة لموقف شعوري ممتلئ بالألم، والتأزم النفسي، والضيق بالواقع، فيأتي البناء مستجيباً لهذا الشعور من حيث البداية المثيرة للقارئ، والإكثار من الجمل التكرارية، وتوظيف الاستفهام المتتابع، والبحر الشعري الرحب ذي الامتداد المنفسح الذي يتيح فرصة أكبر للتعبير عن هذا الشعور كما هو عند (حسن بن عبدالله القرشي) في قوله:

حطين واخجلتا من يوم حطينا	**واخجلتاه من الصيد الميامينا**
من خالد والمثنى في جهادهما	**من طارقٍ من بنوا آساس ماضينا**
أيغزلُ النصر مأفونٌ لشيعته	**ونثني نملأ الأقطار تأبينا؟**
هم اعتدوا؟ وهم شددوا نواصينا؟	**يا للهون يغطينا، ويخزينا**
آحاد صهيونَ أمشاج مشردةٌ	**تذل من أمة العربِ الملايينا**[1]

إن البناء المتحول في الصيغ في هذه المقطعة بين الأسلوب الإنشائي، والأسلوب الخبري يكشف عن علاقتين متضادتين هما: علاقة تراسل وتواشج بين الشاعر وحطين، وعلاقة تصادم وانقطاع بينه وبين واقعه الذي ينتقده؛ وهذا التضاد هو الذي صعد وتيرة التأزم في المقطعة، والذي ظل قوياً ممتداً إلى غايتها؛ الأمر الذي جعل المتلقي يشعر بأن الصوت المنبعث من البناء أشبه ما يكون بصوت النائح الباكي، مما جعل فنيات الصنعة تقل في هذه المقطعة لصالح الشكوى، والتقرير، والاستفهام؛ لأن ما يشغل الشاعر هو نفث ما في صدره، دون أن تستغرقه زينات التشكيل؛ لكنه في مثل هذا الحال غالباً ما يستعيض باستخدام تراكيب الكلام على طرائق مختلفة تشعر بحركة أعماقه الوجدانية الداخلية[2].

أما حين يكون الموقف الشعوري موقف الإعجاب بحطين، واستعادة وقعها، وأثرها في النفس فإن طريقة بناء المقطعة تتغير من حيث وحدة التوتر، ونغمية الإيقاع، كما في مقطعة (عبدالله بن سالم الحميد) التي قال فيها:

حطين

---

(١) «ديوانه»، ج١، ص ٥٤٦-٥٤٧.

(٢) انظر: البار، د. عبدالله حسين: « كتابه السابق»، ص ٣٢.

يا أملاً تشرب في دمي

وهوىً له في القَلْبِ وهج ضرامِ.

وجوىً يدب رسيسه بِجوانِحي

ورسيسه نسج من الإلهامِ..

أهفُو لهُ.. والقَلب يخفق لوعةً

من وقعه

فَيزيد في **إيلامي**(١)

فقد اعتمد الشاعر في بناء المقطعة على الأسلوب الخبري بشكل مكثف، موظفاً الفعل المضارع الذي يلاحق صورة الحدث، ويرصد إشعاعاته في النفس، حيث قل التبادل الصياغي التركيبي في المقطعة، فجاء النغم المنبعث من التعبير نغماً هادئاً يسير على وتيرة واحدة؛ وكأن الشاعر حاول ذا الاستواء الصوتي الحفاظ على وهج العاطفة قوية محتدمة حتى يصل إلى اية تدفقه الشعوري؛ ومن ثم جاء توزيع البيت الشعري متوافقاً مع الشعور النفسي المتباهي بحطين من حيث توزيع جمل البيت على الشكل الذي جاءت عليه، لأن الشعور شعور فخر، والفخر يناسبه الامتداد والتقطيع، والنفس الممتد؛ فعلاقة الشاعر بما يعبر عنه علاقة تراسل، وتوافق لا علاقة انفصام وانقطاع.

أما قصيدة البيت الشعرية فقد بلغت ست قصائد إجمالي أبيا ا مائتان وواحد وسبعون بيتاً بنسبة بلغت (٦٠%) من إجمالي قصائد البيت، وكلها جاءت من القصائد الطوال(٢) من حيث العدد الكمي للأبيات؛ ويبدو أن هذا الطول يعود إلى كثافة التجربة،

---

(١) ديوانه: « لقاء لم يتم»، ص ٣٣.

(٢) يفرق البعض من الدارسين بين القصيدة الغنائية، والقصيدة الطويلة؛بوصف الأولى: قصيدة ينتظمها خيط شعوري واحد حتى وإن بلغت عدداً كبيراً من الأبيات في حين الثانية هي: التي تعيش واقع الشاعر النفسي، وتجتمع فيها الخرافة، والأسطورة، والرمز، وينتظمها خيط درامي، أو ملحمي، انظر في هذا: إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ٢٠٩-٢٣٧، وانظر: القصيري، فيصل صالح: «بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة»، ص ٢٩-٣٠، وص ٣٥-٤٥؛ والبحث لا يستخدم مصطلح القصيدة الطويلة بنفس المعنى الذي قصد إليه هؤلاء؛ لأن رؤيتهم كانت منصبة على القصيدة الجديدة، ولم ينظروا إلى

وامتدادها؛ فالقصيدة الطويلة هي الإطار المناسب لضخامة التجربة بكل ما يكتنفها، ويحيط ا من أحاسيس وجدانية ممتدة، وعميقة[1]، والوقوف على هذه القصيدة يستدعي النظر إلى شكلها الخارجي وبنائها الداخلي؛ ولا يعني هذا الفصل بين الشكل الخـارجي والـداخلي؛ فهما وحدة واحدة، وبنية كُلية ممتزجة؛ فالشكل والمضمون أمران متحدان ملتحمـان، وأي محاولة للفصل بينهما هي محاولة خاطئة، وقد نبه النقاد إلى خطورة هذا الأمر، ومدى الضرر الذي ينتج عنه[2]، وإنما يأتي هذا الفصل بينهما لضرورة بحثية فنية تقتضي النظر إلى كل جزء على حدة، والوقوف على طريقة تشكيله:

ففي جانب الشكل الخارجي اتخذت القصيدة الشعرية البيتية عدداً من الأشكال كان أبرزها:

- **شكل الرسائل الشعرية إلى صلاح الدين:**
- **وشكل الاعتذار إليه.**
- **وشكل القصائد المعنونة التي عنونت بالحدث حطين فكان إطارها العام الذي تنطلق منه، وترصد أجزاءه، وأحياناً شكلت حطين في بعض القصائد خلفيـة للنص الذي يتحدث فيه الشاعر عن الواقع الذي يتطلب حضور حطين ثانية.**

وإذا كان المضمون يؤثر في الشكل بطريقة ما فإن هذه الأشـكال قـد اسـتجابت للمضامين التي حملتها؛ فمثلاً جاء شكل الرسائل متوافقاً مع المضمون الداخلي للرسالة مـن حيث تعدد الأفكار الداخلية، وتنوعها بين شكوى، واستنجاد، وتباه، ومناجاة، وتشـوق، ومخاطبة، ونقد للحال، واستنهاض للعزائم[3].

قصيدة البيت؛ في حين يستخدم البحث مصطلح القصيدة الطويلة من حيث عدد الأبيات، وامتـداد التجربـة، وانفساحها مقابلاً للمقطة الشعرية.

(١) انظر: القصيري، فيصل صالح: « كتابه السابق»، ص ٣٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٠-٢١.

(٣) انظر على سبيل المثال: الأبرش، محمد راجح: قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانـه: «دمـوع علـى القدس»، ص ٥٩-٦٢.

وجاء شكل الاعتذار أضيق من المعاني التي حملها؛ بمعنى أن القصيدة لم تكن مجـرد اعتذار إلى صلاح الدين عن الحال الذي يشكو منه الشاعر فحسب؛ بقـدر مـا جـاءت اعتذاراً، واستنهاضاً، و كماً[1].

أما القصائد التي عنونت بالحدث حطين فهي أربع قصائد: (فلسطين يا حطين) لـ (علي محمد العيسى) [2]، وقصيدة: (حطين معركة خالدة) لـ (أحمد سـالم باعطـب) [3]، [3]، وقصيدة: (لا بد من حطين) لـ (معروف رفيق) [4]، وقصيدة: (يا حطين) لـ (وليد (وليد مكتبي) [5]، وقد جاءت القصيدة الأولى والرابعة في إطارها الخارجي أقرب إلى التداعي التداعي النفسي، متمحورة حول فلسطين، بوصفها المرتكز الأساسي في البناء الخارجي، أما حطين فشكلت خلفية للنص، ولم تظهر على السطح إلا من خلال الربط بينها وبين صلاح الدين المستدعى في النص بشكل مباشر،والأخرى دارت في إطار الشكوى في حال التمـزق والتشرذم، وقامت حطين فيها الجانب المقابل للحال الراهن، وجاءت القصيدتان الأخريـان وفق المقاطع المعنونة التي يتحدث فيها كل مقطع من مقاطعها عما تحته من أفكار ومعـاني، لينتقل إلى غيره بنفس النهج، معتمدة قصيدة باعطب على الأسلوب القصصـي الشـعري، متمحورة حول معركة حطين في كل أجزائها، ومقاطعها، في الوقت الذي جاءت فيه حطين في قصيدة معروف رفيق لوحة ضمن لوحا ا الثلاث، وتركت اللوحتين الأوليين للحـديث عن الإسراء والمعراج، وبيت المقدس.

وقد حققت هذه القصائد الأربع في هيكلها الخارجي مبدأ الكفاءة الذي حددته نازك الملائكة بقولها: (أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضـمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على

---

(١) انظر على سبيل المثال: العكاري، د.محمد إياد: قصيدته: « عذراً صلاح الدين »، ديوانه: «صدى الأعمـاق»، الأعماق»، ص١٥-١٧.

(٢) انظر ديوانه: « تعلو التلال بقارب»، ص ٦١-٦٦.

(٣) انظر ديوانه: « قلب علـى الرصـيف»، ط(١)، (الريـاض: دار الرفـاعي للنشـر، والطباعـة، والتوزيـع، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ٧٢-٨٠.

(٤) انظر ديوانه: « فلسطين الجرح والطريق»، ص ٨٣-٩١.

(٥) انظر ديوانه: « دوحة الحب»، ص ٢٦-٢٨.

الفهم) [1]؛ فجاءت أقرب إلى البساطة، والسهولة في التعبير، وعدم الإحالة إلى شيءٍ خارج القصيدة؛ وإن فقدت بعضها التعادل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيهـا، والنقطـة الختامية، فجاءت خاتمتها باهتة باردة كما في قول (علي محمد العيسى):

يـا فلسـطين أن تراءي كثيراً ... مـا أردت الجُحـود لا تطفئهـا
فـاعلاتن مـتفْعلن فـاعلاتن ... كيـف للشـعر تائهـاً أنْ يعيهـا؟ [2]

فـ (الخاتمة ينبغي أن تكون جهورية، مجلجلة، قاطعة، بحيث تـبرز علـى سـائر الأبيات،وتشعر بالانتهاء) [3].

أما من حيث البناء الداخلي لقصيدة البيت فقد تمحورت حول نمطين بنائيين بارزين:

أولهما: نمط البناء البسيط.

وثانيهما: نمط البناء المركب.

ونعني بالبناء البسيط: ذلك البناء الذي يسوده نفَسٌ واحد، ويفتقر إلى الصـراع، وتعدد الأصوات، ويكتفي ببسط المعاناة الذاتية؛ في أسلوب سردي يغلب عليه الوصـف، والشكوى، ويكون الضمير المُعبر به – في الغالب – هو ضمير المتكلم[4].

أما البناء المركب فهو: البناء الذي تتعدد فيه الأصوات، وتتقابل فيه الأحاسـيس، وينحو المنحى الدرامي.

وقد أعاد البعض سمة البساطة، والتركيب في القصيدة الشعرية البيتيـة إلى طبيعـة الموقف الشعري الذي يصدر عنه الشاعر لحظة إنشاء القصيدة؛ فهو الذي يتحكم في نمـط بنائها بسيطاً كان أم مركباً [5]، وقد ذكر حازم القرطاجني البناء البسـيط، والمركـب في القصيدة الشعرية في سياق حديثه عن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد، وتحسين هيأ ا؛ غير أنه ربط البساطة والتركيب بالأغراض الشعرية، فالقصيدة البسيطة –عنده- ما كانـت

---

(١) « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٢٣٧.

(٢) ديوانه: « تعلو التلال بقارب»، ص ٦٦.

(٣) الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٢٤٥.

(٤) انظر: المساوى، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، ص٢١٨.

(٥) انظر: البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص٥٢-٥٣.

مدحاً صرفاً، أو رثاءً صرفاً، والقصيدة المركبة ما اشتملت على غرضين، أو أكثـر، وكـلا التركيبين عنده لا بد فيهما من التناسب الذي هو قرين الوحدة[1].

ومن النماذج على البناء البسيط ذي النفَس الواحد قصيدة: (رسـالة إلى صـلاح الدين) لـ(محمد راجح الأبرش) التي تجسد فيها موقف تذكر الماضي الصلاحي، والتـذكير به، لعله يعود فيستنقذ العرب مما هم فيه؛ والقصيدة يسيطر عليها صوت واحد من أولها إلى آخرها هو صوت الشاعر الباث، المعبر عن آلامه، وأحلامه، وللوقوف علـى بنـاء هـذه القصيدة الداخلي يمكن تقسيمها إلى أربع لوحات:

اللوحة الأولى: مقدمة الرسالة: (الأبيات من ١-١٣).

اللوحة الثانية: مضمون الرسالة: (الأبيات من ١٤-٢١).

اللوحة الثالثة: أشواق الرسالة وآمالها: (الأبيات من ٢٢-٢٦).

اللوحة الرابعة: خاتمة الرسالة: (التماسك والأمل)، (الأبيات ٢٧-٣٢).

وقد بدأت القصيدة في لوحتها الأولى بمقدمة تعليلية تبرز هدف هـذه الرسـالة إلى صلاح الدين، والغاية منها من خلال جملة (إليك صلاح الدين) التي تـتلاءم مـع شـكل الرسائل الذي يكون فيه مرسل ومرسل إليه، وصفات المرسل إليه:

إليك صلاح الـدين يـا قـاهر العـدا ... أزف القـوافي الرائعـات مغـردا
أبث بهـا وجـدي وفـيض مشـاعري ... وأرسـلها شـوقاً، وحبـاً، وسـؤددا
فـإن حـديثَ المجـد ينقـع أمـتي ... يبصـرها بالماجـدين وبالهـدى
وذكر ففـي الـذكرى حيـاةٌ، وعبـرةٌ ... ومـا مـرت الـذكرى بموطننـا سـدى
..
إليك صـلاح الـدين أهـدي رسـالةً ... لعلـي أرى قلبـاً أمـد لـه يـدا
يـرق لحـالي إذ أبـث لـواعجي ... يبادلني الأشـواق، والحـب والنـدى[2]

(١) انظر: « منهاج البلغاء، وسراج الأدباء »، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجـة، ط(٣)، (بـيروت: دار الغـرب الإسلامي، ١٩٨٦م)، ص ٣٠٣-٣٠٩، وانظر قطوس، د. بسام: « وحدة القصيدة في النقد العربي الحـديث»، ص ١٦٦.

(٢) ديوانه: « دموع على القدس »، ص ٥٩-٦٠.

والشاعر يطول نفَسه في هذه اللوحة مقارنة ببقية اللوحات، ولعل حرصه على توضيح هدف الرسالة، وغايتها كان له دوره في هذا الطول، وهو يعتمد في بدايات أبياته على المزاوجة بين الجمل الاسمية، والفعلية، وغالباً ما جاءت الجمل الإسمية معللة أحكام الجمل الفعلية:

كقوله: (أزف القوافي الرائعات مغرداً/الجملة الإسمية: فإن حديث المجد ينفع أمتي)

وقوله: (وذكر ففي الذكرى حديث وعبرة/ الجملة الإسمية: وخير قوافي الشعر ما كان حافزا..)

كما اعتمد في هذه اللوحة التقديمية على الحروف الرابطة التي تقوم بوصل أبيات المقطع، وشد بعضها إلى بعض، سواءً أكانت حروف عطف، أم حروف تعليل سببية، وخاصة: (الفاء/ والواو) التي انتشرت في الأبيات بشكل مكثف.

لتأتي اللوحة الثانية متضمنة فحوى الرسالة التي أراد الشاعر بثها صلاح الدين:

أناجي صلاح الدين والفضل والعلى	**ولقد عاش فينا قائداً، وموحدا**
أناجيك هل تدري أحاديث أمة	**لقد ضيعت قُدساً شريفاً ومسجدا**
فمسرى رسول الله بات مهددا	**فواحر قلبي ما ألم وما بدا**

...

فقُم أيقظ القوم النيام، وهزهم	**فأنت الذي جمعت شملاً مبددا**[1]

والملاحظ في هذا المقطع بدايته بجملة (أناجي)، والمناجاة أنسب لإفراغ مضمون الرسالة، وأدل على مدى القرب بين الباث والشخصية الصلاحية؛ والشاعر في هذا المقطع كثرت عنده الأسماء المتعاطفة (صلاح الخير/ والفضل/ والعلى)، (بعزم/ وإيمان/ وصولة ثائرٍ)؛ مثلما كثرت – كذلك عنده – الجمل الوصفية، وجمل الحال: (لقد عاش فينا قائداً، وموحداً)، (ضيعت قدساً شريفاً، ومسجدا).

---

(١) ديوانه: « دموع على القدس»، ص٦٠.

كما يظهر فعل الأمر بشكل لافت في هذا المقطع (قم/ أيقظ/ سر/ اقتحم..)؛ وهذه الكثرة في توظيف هذه الصيغ، والدوال الأسلوبية؛ لكونها الأقدر على تجسيد الحال، وتصويره، وإبلاغ مضمون الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها إلى صلاح الدين.

وجاءت اللوحة الثالثة معمقة معنى اللوحة السابقة، وممهدة للوحة الأخيرة من خلال احتوائها على أشواق الشاعر، وأحلامه في عودة صلاح الدين وحطين:

فيا يوم حطين لك الشوق والهوى ... ويا يوم حطين دعوتك منجدا
أسائلُ نفْسِي هلْ صلاح يعائد ... إلينا فإن الخطب قد بلغ الزبى؟
فمن يجمع العرب الكرام يكن له ... لواءُ العلى، والخير، والفضل،والندى(1)

وقد بنى الشاعر هذا المقطع بناءً داخلياً مختلفاً عن المقطعين السابقين فلم يكثر فيه من حروف العطف، ولا صيغ التعليل، وإنما أقام بناءه على أسلوبي النداء، والاستفهام اللذين جسدا تشوق الذات الشاعرة وأحلامها، وفي نفس الوقت صورا شعور الاستبطاء في العودة الصلاحية، والتأرجح النفسي بين الحقيقة، والخيال، والحلم والواقع.

وتشكل اللوحة الرابعة لوحة الختام؛ أو ما يمكن أن يطلق عليه شعرية الإقفال، وهي لوحة جسدت الشعور بالأمل، والتماسك الذي تعتصم به الذات الشاعرة في خضم هذا الاستبطاء والتساؤل والواقع المرير، وهي خاتمة لا تخلو من التحفيز والتحريض، والاستنهاض للأمة، وعقد الأمل على رصيدها التاريخي:

أهيب بقومي مرةً بعد مرة ... أنادي، وهلْ ألقى مجيباً سوى الصدى
فما أنا ذو يأسٍ، وما كُنت قانطاً ... ولكن أرى للنصر في الأفْق موعدا
فأمتنا مهما الأعادي تكالبت ... لعمرك تبقى أمة الخيرِ والفِدا(2)

ومعاينة القصيدة، والتملي فيها يكشف عن موقف شعوري يتجلى في ثناياها؛ موقف تذكر الماضي، والتشوق إليه، واستنهاض الواقع الراهن؛ ومن هنا فالعلاقة بين لوحاتها الأربع علاقة التراسل، والتداعي لا علاقة التضاد والتصادم؛ فكل لوحة تفضي إلى الأخرى بشكل

---

(١) المصدر نفسه: ص ٦١.

(٢) ديوانه: « دموع على القدس»، ص ٦١-٦٢.

متتابع متسلسلٍ وفق تراتب يتقاطع فيه المنطق والموقف الشعوري الواحد الذي سرى في أعطاف النص.

أما الصوت الطاغي في هذه المقاطع فهو صوت الذات الشاعرة الذي برز من خلال ضمير التكلم: (أزف/ أبث/ أرسلُ/ أطوف/ أسائل/ أهيب..)؛ حتى وإن حاولت أن تجرد من ذاتها شخصاً آخر:

(وذكر ففي الذكرة حياة وعبرة..)

فإن هذا التجريد يظل مؤكداً ذاتية الصوت الواحد، معمقاً له؛ فقد تراءت الذات الشاعرة في اللوحات الشعرية السابقة محور النص ومرتكزه الأساس، وبالتالي فإن النفَس الذي سرى فيه هو نفسٌ واحد انبثق من شعور واحد انتظم النص، فجاءت العلاقة بين أجزائه علاقة الانسجام والتراسل الشعوري. ومن ثم فإن بناء النص الكلي يكاد يشبه البناء الدائري الذي تبدأ فيه القصيدة بشعور التشوق والحب، والأمل، وتختتم بنفس الشعور.

ومن هذا الترابط الشعوري الذي يسري في لوحات القصيدة بدا بناؤها بسيطاً غير معقد، لا تظهر فيها أصوات أخرى تنحو بالبناء إلى مستوى الصراع الدرامي.

أما البناء المركب في قصيدة البيت الصلاحية فقد جاء قليلاً، وإن كان قد جاء أكثر إحكاماً ودقة، وأظهر براعة في الترابط والنسج من القصائد التي جاءت على البناء البسيط، وتعد قصيدة: (رسالة إلى صلاح الدين) لـ (عبدالرحمن العشماوي) أنموذجاً على هذا البناء، حيث كشفت القصيدة عن موقف شعوري انتظم بناءها، وتخلل أبياتها تقابلاً وتراسلاً؛ مما أسهم في إضفاء شيءٍ من الحركة على القصيدة، وجنب كثيراً من أبياتها السكون والرتابة؛ هذا الموقف هو الشعور بالانكسار أمام الواقع الذليل المحبط الذي يرفضه الشاعر، ويأباه، فيوغل في تذكر الماضي، والتعلق بأهدابه؛ وهنا (تتراءى التجربة ذات طبيعة درامية تتقابل فيها الأضداد متصارعة بين قبول، ورفض، وبين واقع مشهود، ومرتجى مفقود؛ ومن مجموع ذلك تتشكل القصيدة، ويتكامل البناء، ويستقيم الكيان) (١).

---

(١) البار، د. عبدالله حسين: «تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص٩٤.

وهذا التشكيل في البناء يبدأ من العنوان؛ الذي لا يعد في القصيدة المعاصرة مجرد وصف موضوعي للنص بقدر ما هو إضاءة كاشفة لأعطافه، وخباياه، وجزء لا يتجزأ من بنائه الكلي؛ فقد وضعنا العنوان على عتبة اللحظة الشعورية التي لفتتنا إلى النغم الذي سوف يمتد على طول القصيدة[1]؛ ذلك هو نغم التقابل المتضاد بين التاريخ والحاضر، والماضي والواقع.

والقصيدة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مقاطع هي:

مقطع الاستنهاض والتذكير، ومقطع الخاطب والشكوى، ومقطع الجواب الصلاحي على بث الشاعر وهمومه.

وهذه المقاطع الثلاثة لها متعلقات بيانية خارجية أسهمت في وصل بعضها ببعض، والانتقال فيها من مقطع إلى مقطع بيسر وسلاسة، وقد تشابكت هذه المقاطع في علاقات داخلية من التقابل، والتضاد، والتآلف، والتنافر، لا سيما بين الذات الشاعرة، والتاريخ الصلاحي، والذات الشاعرة والواقع المعاصر على النحو التالي:

علاقة اتصال الذات الشاعرة ⟷ التاريخ الصلاحي

علاقة الانفصال والتنافر الذات الشاعرة ⟷ الواقع المعاصر

وقد استعمل الشاعر في كل مقطع من مقاطع القصيدة أسلوب المخاطبة التي تجسد محاوراً آخر يتوجه إليه الخطاب؛ هذا المحاور قد يظهر صوته كما هو الحال مع صلاح الدين، وقد يظل متوارياً يوحي النص به، فأنت تجده في المقطع الأول يخاطب المسلم المعاصر قائلاً:

أسرج الصبر على الباغي خيولا تطرب الميدانَ ركْضاً وصهيلا
واقتحم أسوار خوف شيدتها يد أعدائك كي تبقى ذَليلا
خذْ يدي وارحلْ إلى الماضي فإني لم أزلْ أتعب أيامي رحيلا
وإذا ما جِئْتَ حطين قَدعني أسرج الشوق إلى الماضي خيولا[2]

(١) انظر: درويش، د. أحمد: « في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، ط(١)، (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص ١٥.

(٢) قصيدته المخطوطة: « رسالة إلى صلاح الدين».

ويتشكل هذا المقطع من وحدتين:

وحدة الحركة والفاعلية التي يلح عليها الشاعر: (أسرج/ اقتحم/ اتخذ/ سل/ اجعل..).

ووحدة تذكر الماضي الصلاحي الذي يرغب الشاعر في العودة إليه:

(خذ يدي/ أرحل إلى الماضي/ اسرج الشوق...)

وهاتان الوحدتان تشكلان محور الاستنهاض والتذكر الذي يقوم عليه المقطع، وقد اعتمد الشاعر في بنائهما على صيغ الأمر المباشر، وأسلوب العطف؛ وهو ذين الأسلوبين قد استفرغ طاقته التعبيرية في الاستنهاض والتذكير، والرغبة العارمة في العودة إلى الماضي، والعلاقة القائمة في هذا المقطع هي علاقة الاتصال بين الشاعر ومخاطَبه: (المسلم المعاصر) وبين الشاعر والماضي الصلاحي الذي يتشوق للعودة إليه عبر بوابة الحلم؛ الذي يجعل منه جسراً يعبر من خلاله إلى المقطع الثاني في النص، منتقلاً من خطاب المسلم المعاصر إلى خطاب الشخصية الصلاحية، متخذاً في هذا المقطع الموقف الذي اتخذه في مقطعه السابق مع مخاطبه، وهو: مجرد الاستماع، مجتهداً الشاعر في بث شكواه، وهمومه من واقعه:

يا صلاح الدين ما جِئْتك إلا ..   **وأنا أكْره أنْ أنوي القُفُولا**

بلَغَ الأعداءُ منا ما أرادوا ...   **ومشوا في أرضنا عرضاً وطُولا**

أشعلُوا ألْف قَتيلٍ للمآسي   **لَيت قَومي أطْفَأوا منها قَتيلا**

لا تسلْنِي عن بنِي قَومي فَفيهم   **يشرب الجَد بن قَيسٍ سلْسبيلا**

ويرى فيهم بِلالٌ ألْف عينٍ   **ترسلُ النظْرةَ للْكبرِ دليلا**

لا تسلْني يا صلاح الدين قَومي   **حبسوا النهر فَلم يسقِ الحقُولا**(١)

ويقوم هذا المقطع على شخصيتين هما: الشاعر: المخاطب، والشخصية الصلاحية المخاطَبة، ويتشكل بناؤه من وحدات جزئية متتابعة هي: وحدة التمجيد الصلاحي/ وحدة

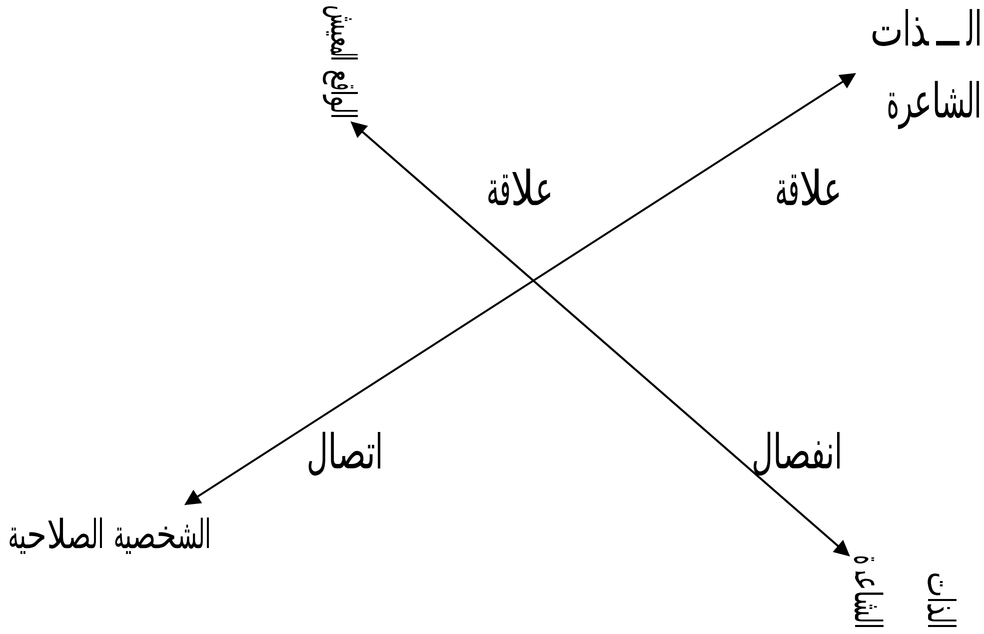
---

(١) قصيدته المخطوطة: « رسالة إلى صلاح الدين».

الشكوى/ وحدة تصوير الواقع/ وحدة الحزن، والانكسار النفسي من الواقع الذليل؛ وهـذه الوحدات تضافرت في التعبير عن أفكار المقطع، وتصويره بأبعاده، وتبرز في هـذا المقطـع علاقتان متضادتان تشكلان علاقة اتحاد، وانفصال، فالذات الشاعرة تتحد مع الشخصـية الصلاحية.

(يا صلاح الدين ما جئتك إلاّ وأنا أكْره أن أنوي القفولا)

وعلاقة انفصال بين الذات الشاعرة، والواقع الذي يشكو منه، والذي عبر عنه بقوله (سمموا الأفكار/أشعلوا ألف فتيل.....)



وهذا الانفصال أفضى بالذات الشاعرة إلى فراغ نفسي موحش لم يملأ إلا بتـذكر الزمن الصلاحي، ومحاولة الارتحال إليه.

وجاء المقطع الثالث حاملاً الرد الصلاحي على شكوى الشاعر، ممثلاً الصوت الآخر الناطق في النص، مندمجاً مع المقطع السابق؛ كونه جواب الشكوى، وصورة الماضي الـذي يرغب الشاعر الحلول فيه، مشخصاً صلاح الدين علةَ الحاضر، وداءه في قوله:

كيف ترجو أمةٌ عزاً ونصراً حين تنسى الله أو تنسى الرسولا[1]

(١) قصيدته المخطوطة «رسالة إلى صلاح الدين».

وبهذه المقاطع الثلاثة يتجلى النص بناءً مترابطاً تواشجت مقاطعه، وسرى فيه أكثر من صوت، فنحى منحىً أقترب فيه من الدرامية.

ب) البناء التفعيلي (قصيدة التفعيلة):

أحدثت قصيدة التفعيلة، أو القصيدة التفعيلية كما يطلق عليها البعض(١) تحولاً مضمونياً، وبنائياً في الشعر الحديث لم يشهده من قبل؛ فقد (أحدث الشعر التفعيلي تغييراً في مفهوم الشعر؛ فانتقل من المفهوم القائم على ضرورة الوزن والقافية كحد للشعر إلى الاعتداد بالشعور، والإيحاء والقدرة على إثارة العواطف الكامنة، والأحاديث المختلفة، وأصبحت القصيدة بذلك نسقاً تعبيرياً، ولغوياً خاصين، وبنية إيقاعية، وموسيقية تختلف شكلاً، ومضموناً عن الشعر التقليدي؛ وإن كانت لا تلغيه، ولكنها بنية متطورة عبر أنساق ليست جامدة)(٢)، وهذا الشكل الجديد القائم على التفعيلة بدلاً من الشطرين لم يظهر فجأة، وإنما جاء نتيجة طبيعية لمحاولات تجديدية متعددة إثر تثاقف القصيدة المعاصرة مع الغرب؛ (فقد بلغ تثاقف القصيدة العربية المعاصرة تثاقفياً غيرياً مرحلة من التحول البنائي لم تشهده في رحلتها الطويلة في مشرق البلاد، ومغربها)(٣)، هذا التثاقف دفع بقصيدة التفعيلة إلى الانفتاح على الثقافة الغربية في بعدها المعرفي، وبعدها الفني، فغدت قصيدة التفعيلة هي قصيدة اللحظة الحضارية، ومعرفة المشكلات، والحاجات القائمة، والبحث عن الهوية بين هذه التراكمات، والبحث عن المستقبل، وحدود الحرية الإنسانية؛ مما جعل الجانب المعرفي في بنية القصيدة المعاصرة يتجه بالذهنية الشعرية إلى إعادة النظر في كل شيءٍ من منظور عالمي(٤).

---

(١) انظر: الضبع، د. محمود إبراهيم: « قصيدة النثر، وتحولات الشعرية العربية»، ط(١)، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م)، ص ١١٨.

وانظر في مصطلح قصيدة التفعيلة وإشكالياته تفصيلاً:

الطامي، أحمد صالح: « إشكالية المصطلح: الشعر الحديث: الشعر الحر نموذجاً »، علامات في النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة،جزء ٣٠، مج٨، شعبان ١٤١٩هـ/ديسمبر ١٩٩٨م)، ص١٩٥-٢٢٤.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٢٣.

(٣) الحارثي، د.محمد بن مريسي: « المثاقفة الشعرية بين التقليد والاستيعاب: قصيدة التفعيلة نموذجاً»، بحث مخطوط قدم للمؤتمر الخامس للنقد الأدبي، (الأردن: جامعة جرش الأهلية، ٧-٢٠٠٢/٥/٩م)، ص ٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه: ص ١٤.

(ومن ثم فقد أصبح لكلٍ رؤيته الخاصة التي يعبر عنها، ومن خلالها.. لأن الشـاعر لم يعد ينظر إلى موضوعه من زاوية واحدة كما كان المحافظ.. بل أصبحت الرؤية الشمولية الفاحصة، والمتناقضة أحياناً هي الفيصل في ذلك) [١].

وهذا الانفتاح على الآخر، وتعدد الرؤية الشعرية في قصيدة التفعيلة استتبعه تجديد في أدوات التشكيل جعل لهذه القصيدة: (طرائقها في البناء تمتاز من طرائق البناء في القصـيدة القديمة) [٢]؛ وإن كانت لم تفارقها بالكلية.

وبالنظر في الشكل الخارجي لقصيدة التفعيلة الصلاحية نجد شكل الرسائل الشـعرية الشكل الأكثر حظاً، والأوفر حضوراً سواءً أكانت رسائل الشعراء إلى صـلاح الـدين، أم رسائل صلاح الدين ووصاياه إلى الآخرين بنسبة وصلت (٤٤%) مـن مجمـوع قصـيدة التفعيلة. وشكْلُ الرسائل الشعرية شكلٌ مشترك بين قصيدة البيـت، وقصـيدة التفعيلـة التجديدية، كما أن الأبعاد المضمونية تتقارب في الشكلين، وإن اختلفت طريقة البناء فيهما ويأتي شكل الخطاب شكلاً تالياً لشكل الرسائل بنسبة (٣٣%) متخذاً صورتين:

الأولى: صورة الحضور من خلال الخطاب المباشر الموجه لصلاح الدين، وجيشـه، وسيفه، وطيفه..

والأخرى: صورة الغياب التي يتوارى فيها صلاح الدين الحقيقي، ويوجه الخطـاب إلى صلاح الدين المعاصر، أو المزيف.

ويأتي الشكل السردي المتباهي بمعركة حطين، أو الموظف لها في أعقاب الشـكلين السابقين بنسبة (٢٢%)؛ على أن هناك بعض الأشكال الأخرى برزت في قصيدة التفعيلة- التي استدعت صلاح الدين، أو حطين جزئياً – جاءت نتيجة التداخل بين الأجناس الأدبية مثل: شكل المفكرات التي وظفته الشاعرة (فدوى طوقان: فلسطين: ١٩١٧/١٣٣٦م-..) للتعبير به عن عمق المعاناة في السجون الإسرائيلية من خلال مفكرات خمـس سـجينات فلسطينيات، انتقت الشاعرة بعضاً منها، وجاءت مفكرة السجينة (تيسير) تحمل الإشارة إلى حطين:

---

(١) الزهراني، أحمد بن سعيد العدواني: « الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة»، ص ٢٣٦.

(٢) البار، د. عبدالله حسين: « معنى النص، وتأويل شعريته»، ص ٦٩.

يا حاملَ القنديل

الزيت وفْر

إرفَعه للسارين

إرفَعه مثل الشمس

فَالوعد لُقْيا في ربى حطين

والوعد لُقْيا في جِبالِ القُدس(1)

وقريبٌ من هذا الشكل شكل المذكرات اليومية المؤرخـة الـذي وظفـه (نائـل اليعقوبابي) في قصيدته: (يوميات محارب عائد) (2) من خلال توزيع نصه- الـذي سـبقت الإشارة إليه في الدراسة الموضوعية- إلى يوميات محددة بتواريخ يومية؛ لتغدو (يوميات حافلة بالأحداث مثيرة للنفس، ليست كاليوميات العادية، إ ا يوميات باحث عن الحرية، والوطن، وهذا يوصله إلى أن يبحث عن أسباب فقدان الوطن والحرية) (3)؛ وأسلوب اليوميات نمـط من الكتابة الشعرية حاولت فيه القصيدة الحديثة- تبعاً للرؤية الجديـدة - إلغـاء الحـدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وامتزاج بعضها ببعض تحت اسم الكتابة؛ ليظل المعيار الرئيس في تميز نوعية المكتوب هو درجة حضوره الإبداعي(4).

وهذان الشكلان: (المفكرات/ واليوميات) قد أشارا إلى الشخصية الصـلاحية، وإلى معركة حطين بشكل جزئي مما لا يستدعي التوقف التفصيلي عنـدهما في بنـاء القصـيدة الصلاحية، لكنهما يدلان على التطور والتجديد في قصيدة التفعيلة التي لا تلتزم بشكل نمطي تقليدي تصب فيه التجربة، بقدر ما تنفتح على تقنيات وأشكال متنوعـة؛ الأمـر الـذي استدعى التلميح إلى هذين الشكلين فقط.

وقد جاء بناء قصيدة التفعيلة الداخلي متراوحاً بين نمطين:

---

(1) قصيد ا: « إليهم وراء القضبان »، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ط(1) (بيروت: المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر، ١٩٩٣م)، ص ٤٨١.

(2) انظر ديوانه: « تقاسيم على نغم النوى»، ص ١١٣-١١٦.

(3) حوار، د. محمد إبراهيم: « فلسطين في الشعر المعاصر بمنطقة الخليج العربي»، ط(2)، (الإمارات العربية: دار القلم للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٤م)، ص ١٧٥.

(4) انظر: بنيس، محمد: « الشعر العربي الحديث، بنياته، وإبدالا ا: »، ص ٤٩ وما بعدها.

الأول: البناء الممتد المسترسل حتى النهاية الذي يتدفق فيه الشاعر بالكلام تدفقاً متتابعاً دون توقف، أو استراحة صوتية – في الغالب – حتى يفرغ شحنته الانفعالية، فتأتي القصيدة أقرب ما تكون إلى النفَس الواحد الذي لا ينتهي إلا عند نهاية القصيدة، وفي هذا النمط – غالباً – ما يربط الشاعر أجزاء الكلام، وبدايات السطور ربطاً جملياً يقوم على العطف الذي يصل الكلام بعضه ببعض حتى يجعل منه كتلة واحدة، مندغمة فيما بينها.

وقصائد هذا النمط قليلة؛ إذ لم يظفر البحث إلا بقصيدة واحدة جاءت أنموذجاً عليه هي قصيدة: (وصية صلاح الدين الأخيرة) لـ (محمد مسير مباركي) التي يقول فيها:

وثَنيةٌ تلْك الجياد

فَهيء الأصفَاد

لم تعقد نواصيها على خير

فَهن

أو فَاجترح لك

صافنات الْجِبت والطاغُوت

واستسلم

ودع خيلَ المآتم مسرجة(١)

والمتأمل يلحظ أن القصيدة تكاد تشكل مقطعاً واحداً، في نسيج واحد دمج فيه الشاعر أجزاءها، وسطورها، وجملها الداخلية بأدوات العطف المتلاحقة كـ (الواو/ والفاء/، وأو)، كما في قوله: (فهيء الأصفاد/ أو فاجترح/ودع/..)، وهذا الدمج بين أجزاء القصيدة يدل على أن الاحتشاد العاطفي في النص كان قوياً، محتدماً، متدفقاً؛ الأمر الذي جعلنا بإزاء جمل شعرية مندغمة في بعضها، أقرب ما تكون إلى النفَس الواحد الممتد الذي يقل فيه التوقف.

أما النمط الآخر من نمطي بناء قصيدة التفعيلة فهو: البناء المقطعي، أو الفقري الذي تفصل بين مقاطعه وقفات، وفواصل تتجسد في نجمات عازلة – في الغالب – تتيح

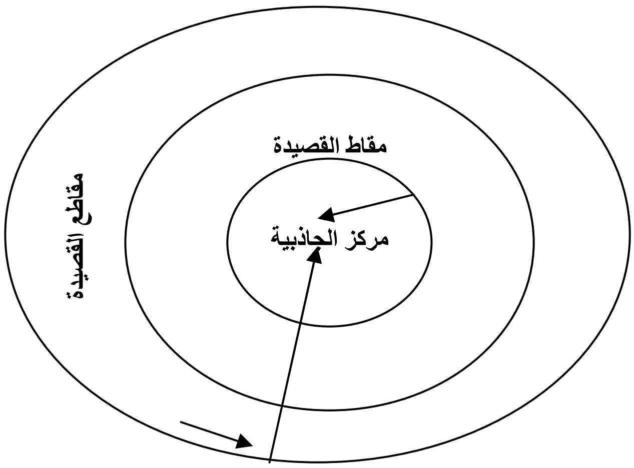
(١) ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١-٣٢.

للباث التقاط أنفاسه، ومعاودة العزف الشعري، وقد شكل هذا النمط غالبية قصيدة التفعيلة بنسبة تجاوزت (٨٨%).

وأكثر القصائد التي جاءت على هذا النمط تميز بناؤها المعماري بتجـانس الأفقيـة الدلالية التي تشتمل عليها تلك المقاطع، وبالنمو المطرد في حركة المعنى من مقطـع لآخـر، والحفاظ – في الغالب – على وحدة البحر الشعري أثناء الانتقال من مقطـع لمقطـع[1]، معتمدة على السطر الشعري تركيبة كلامية، وموسيقية لهذا البناء.

وهذا من باب التوارد على البناء المقطعي المفصول – عند معظم شعراء التفعيلـة-؛ لكن بناء هذه المقاطع لم يأت واحداً عندهم، بسبب اختلاف التجارب، والمواقف الشعورية؛ ذلك أنه (إذا كانت التجارب متغيرة، متحولة فإن بناء القصائد متغير، وغير ثابت؛ بل هـو يتشكل على حسب المواقف الشعورية التي تصدر عنها القصيدة على حسب مقتضى الحال، والسياق الذي تتشكل في إطاره) [2].

فهناك البناء الدائري المتسع الذي تشبه دوائره دوائر الماء المتراحبة الممتدة؛ وفيه يبدأ الشاعر بالفكرة الرئيسة، أو مركز الجاذبية المحدد الذي يريد التعبير عنه في المقطع الاستهلالي، ثم تأتي بقية المقاطع تفصيلاً لإشعاعاته النفسية، أو الشعورية، وأحياناً يعود إلى تناول الفكرة في مقطه الأول، وأحياناً يمتد به القول فلا يعود إليها، ويمكن توضيح هذا البنـاء بالشـكل التالي:



(١) انظر: المساوي، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، ص ٢٢١-٢٢٢.
(٢) البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص ٥٣.

وغالباً ما يتجه الشاعر إلى إغناء مقاطعه بإحداث رمزية يستقيها من اللحظة التراثية، أو من اللحظة الحاضرة؛ فيتداخل الخاص بالعام، والماضي بالراهن، والواقعي بالمتخيل[1].

ويمثل هذا البناء قصيدة (قوافل الضياء في حطين) لـ (محمد العيد الخطراوي) الذي بدأ فيها المقطع الأول بالحديث عن قوافل الضياء في حطين، ثم جعل من بقية المقاطع تفصيلاً له، وتصويراً للواقع الذي غابت عنه قوافل حطين؛ وكأن كل مقطع من هذه المقاطع أشبه ما يكون بزاوية من زوايا لوحة كُلية يريد أن يكشفها للمتلقي.

وهناك البناء التعليلي السببي الذي يقوم في ابتدائه على كشف العلة للأمر الذي يطالب به الشاعر، أو يلح عليه، ثم يعطف بذكر المقصود، أو الغرض؛ وهنا تأتي البداية أشبه ما تكون بالكلام التتميمي، المعطوف على كلام سابق له، وتأتي بقية المقاطع حاملة الغرض المقصود، ويبرز هذا البناء في قصيدة: (آه صلاح الدين) لـ (سليم سعيد) التي بدأها بذكر العلة التي تستدعي عودة صلاح الدين في العصر الحاضر، ثم أردف ذلك بالمطالبة بعودته، وخروجه ثانية، وذكر الصفات والسمات التي تميزه ا؛ فقال:

والناس تعدو- هذه الأيام –
ترتاد النجاةَ من الحُتوف
من هجمة المُستعمرين
الناشرين الرعب، والتشريد، والذل المَخوف
...
فَأخرج صلاح الدين
من حطين
من غَور السنين[2]

وابتداء الشاعر بذكر العلة ثم ذكر المعلول يعود إلى استجابته للموقف الشعوري الضاغط على نفسه، واهتمامه التعبيري ببيان هذا الأمر؛ ومن ثم جاء البناء مستجيباً لذلك؛ فالشاعر له أحوال، وغايات تدفع به إلى تغيير طرائق البناء، وتنوع مناهج القول، وأساليب الأداء؛ فالشعر لا يبنى على نسق واحد، ولا هيئة واحدة، وإنما يتشكل على مقتضى المواقف

---

(١) انظر: المساوي، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، ص ٢٢٣.

(٢) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١-٤٢.

الشعورية وطبيعتها الانفجارية، أو الهادئة، فتغدو القصائد أبنية وأشكالاً تبعاً لتعدد المواقـف الشعورية[1].

ونوع ثالث من البناء يمكن وسمه بالبناء التشاكلي على مستوى المعنى ومسـتوى التعبير من حيث تكرار المقومات السياقية، وبعض المقومات اللغوية، ففي هذا البنـاء تجـد المقاطع تتشاكل في بنائها الداخلي – مضموناً وصياغة – وخاصة في البدايات، تتكـرر في النص بعض الوحدات اللغوية بعينها مثل: أدوات النداء وأسلوب الخطاب في كل المقاطع، أو أغلبها، ويظهر هذا النمط البنائي بوضوح في قصيدة: (يا أرجاً من وهج صلاح الدين)، لـ (فيصل التلاوي)، والذي بدأ فيها كل مقطع من مقاطعها الأربعة بأسلوب النداء، موظفـاً أداة النداء (يا) التي كانت من أكثر الأدوات التي تعامل معها الشـعر الحـديث في بنيتـه التكرارية، سواءً في دلالتها على المنادى البعيد، أم في توسيع دورها الدلالي[2]، مخاطباً ـا جيش صلاح الدين، وسيفه، وأنفَه، وأرجه، وطيفه..، متبعاً في ذلك طريقة بنائيـة تكـاد تكون واحدة في بداية كل مقطع؛ حيث يبدأ الشاعر بأداة النداء، ثم يأتي بالمنادى، ثم صـفة هذا المنادى الذي يوجه إليه الخطاب مثل قوله:

---

(١) انظر: البار، د. عبدالله حسين: « تجليات البناء الشعري، وأبعاده في القصيدة الجاهلية»، ص ٥٧.

(٢) انظر: عبدالمطلب، د. محمد « بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ٤٢٦.

(- يـــا جـــيش صـــلاح الـــدين الظـــافر فـــي حطـــين)[1]

(- يـــا ســـيف صـــلاح الـــدين القـــاهر للأعـــداء)[2]

(-يـــا أنـــف صـــلاح الـــدين الساجِد شكْراً فَوت تـراب القُـدس)[3]

(- يا أرجاً من وهـج صـلاح الـدين العـــابِق بالـــطيب)[4]

(- يـــا طَيـــف صـــلاح الـــدين العـــابِر في الأحـــلام)[5]

أداة النداء — المنادى — صفة المنادى

معقباً هذا الأسلوب الندائي بتمني عودة صلاح الدين ثانيـة، مسـتعملاً في ذلـك أسلوبين يتكرران في كل المقاطع هما:

أسلوب العرض، والتحضيض:

- **هلا عرجت على غَزةْ**
- **هلا ألْممت بِنا فَالْكُل نِيام**
- **يا طَيف صلاح الدين ألا حاد يصرخ**

(٦) → **عرض وتخصيص**

والأسلوب الخبري الواصف للحال:

- **إنا نسترجِع طَيفَك في أيامِ النحس**
- **إنا نستجدي من أيامك يوماً نرفَع فيه الرأس**

(٧) → **أسلوب خبري**

---

(١) انظر: عبدالمطلب، د. محمد « بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ٤٢٦.

(٢) ديوانه: « أرواق مسافر»، ص ٦٠

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٤) نفسه: ص ٦٤.

(٥) نفسه: ص٦٥.

(٦) ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٠-٦٥.

(٧) المصدر نفسه: ص ٦٢.

وهذا التشاكل اللغوي التعبيري الذي أدى بدوره إلى تشاكل صوتي ونغمي لا ينبغي أن يفهم على أنه ترف أسلوبي، ولكنه صناعة (هادفة إلى تبليغ الرسالة تعـادل التراكيـب النحوية؛ فالتراكيب النحوية في الشعر أذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيرها إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية) [١].

التشكيل البصري: (القيم الكتابية):

جاء التشكيل البصري في القصيدة الصلاحية المعاصرة متآزراً مع عناصر البنـاء في التعبير عن الدلالات المضمونية، وخاصةً في القصيدة الحديثة التي اهتمت ـذا التشـكيل اهتماماً كبيراً؛ (محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي بانـدثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجمالية، والملامح التعبيرية) [٢].

فقد تحولت القصيدة الحديثة في عمومها من قصيدة مسموعة إلى قصيدة مقروءة تقرأ على انفراد بعد أن كانت تسمع في جماعة، وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن، وربمـا دون الأذن؛ مما جعل كثيراً من العناصر الصوتية التي كانت تحفل ا القصيدة قديماً تختفي وتنشط عناصر الخط المكتوب، وعلامات الترقيم، والمساحات البيضاء، وأشكال الكتابة المختلفة[٣]؛ لذلك (لم يعد المعروض نصاً، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلـو مـن دلالة... تحكمها مقصدية منتج الخطاب) [٤].

ومن هنا فقد غدا (التشكيل البصري بنية أساسية بين بنى الخطاب الشعري الحديث، ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي) [٥]؛ مما يستدعي من دارس الخطاب الشعري المعاصر النظـر في صورته، وشكله، ودلالته؛ (انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص، باعتبـاره جزءاً من بناء القصيدة) [٦]، وإن كان البعض من الشعراء المعاصرين قد أسـرف في هـذه

---

(١) مفتاح، د. محمد:« تحليل الخطاب الشعري»، ص ٢٦.

(٢) الصمادي، د. امتنان عثمان: «شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ٤٣.

(٣) انظر: درويش، د. أحمد: « في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، ص ١٣١-١٣٢.

(٤) الصمادي، د. امتنان عثمان: « كتا ا السابق»، ص ٤٣.

(٥) بن حميد، رضا:«الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري»، مجلة فصول، عدد سابق، ص٩٩

(٦) الصمادي، د. امتنان عثمان: « كتا ا السابق»، ص ٤٣.

الظاهرة إسرافاً كبيراً دون وعي بخصائصها حتى تحولت القصيدة – عنـد بعضـهم – إلى ضرب من الأشكال، والرسوم، والدوائر المتداخلة، والصور الملصقة، فبدت القصيدة كأ ـا معركة في صحراء ليس لها مدى على حد تعبير بعض الباحثين[1].

وحين ننظر إلى القصيدة الصلاحية بشكليها البيتي والتفعيلي نجد أ ا جاءت متوازنة في استخدامها أدوات التشكيل الكتابي، حيث حاولت الإفادة منها في معمـار القصـيدة، وتوظيف أنماط متنوعة منها باتزان، واعتدال دون إفراط، أو تفريط، وبشكل يعمـل علـى إبراز القيم الجمالية، ويكشف عن حركة المعنى في النص الشعري؛ وإن كانت قصيدة البيت لم تحفل كثيراً بالشكل الكتابي البصري؛ لأ ا في الغالب (تخضع لتشكيل مسبق يعتمد علـى تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض، وفق معمار محكوم بالبنى العروضية، والإيقاعية) [2]، بخلاف قصيدة التفعيلة (التي منحت ظاهرة تشكل النص البصري اهتماماً خاصاً، وحاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساساً على التلقي السماعي، وتجربة كل الطرائق الممكنة؛ مدفوعة بالرغبة العاتية في التجديد، وتجاوز سـلطة النمـوذج، وارتيـاد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها من قبل) [3]، إضافة إلى انفتاحها على الفنون الأخرى، واهتمامها بالهامشي، واليومي، وانفساح مساحة الحرية في التوزيع السطري تبعـاً للحالـة النفسية، والنفَس الشعري، وطريقة القراءة.

كل ذلك أغرى شعر التفعيلة على التمرد على زمنية القوالب الثابتة، وأتاح لها ا ال في التلوين الكتابي، والتشكيل المكاني أكثر من قصيدة البيت التقليدية[4].

فباستثناء ما قام به (عبدالله بن سالم الحميد) في قصيدته (أمل)، وما قام به (أسـامة عبدالرحمن) في بعض قصائده من تفتيت، أو تشذير للبيت الشعري، وتوزيعه على شـكل سلم متدرج على بياض الصفحة، متجاوزين بذلك النمط المألوف للبيت، في محاولة منـهما

---

(١) انظر في هذا: درويش، د.أحمد: « كتابه السابق»، ص ١٣٢.

وانظر: الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة»، مجلة جامعة أم القرى، (مكـة المكرمـة، س١٠، ع١٦، ١٤١٨هـ)، ص ٣٧١.

(٢) بن حميد، رضا: «الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري»، ص ١٠٠.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) انظر: التلاوي، د. محمد نجيب: « القصيدة التشكيلية في الشعر العربي »، ص ٢٩١.

لجعل ذلك مظهراً تعبيرياً يتعانق فيه المكون البصري، والمدلول الثقافي الذي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام، والتشكل في اتجاه واحـد علـى صـعيد الدلالـة، والأسلوب[1]؛ ولعل الشعور الداخلي المتفاعل مع حطين عند الأول، والتمزق النفسي عنـد الثاني انعكس بدوره على تحرير النص، وعلى طريقة ترتيب كلماته الداخلية ذه الطريقـة؛ فـ(كثيراً ما يحملنا الإيقاع البصري إلى فضاء النفس، وانفعالا ا، وحالا ـا المضـطربة، المتوترة لحظة الكتابة) [2]. إضافة إلى التنقيط الأفقي الذي أكثر منه (أسامة عبـدالرحمن) في بعض معالجاته التي استدعى فيها الشخصية الصلاحية، وحطين.

وما سوى هذه المحاولات فلا تكاد تظفر في قصيدة البيت بتشكيل بصري مكثـف سوى استخدام بعض علامات الترقيم، والتنصيص على أسماء الأعلام، والعنونـة الداخليـة لبعض مقاطع القصيدة[3].

أما قصيدة التفعيلة فقد برز فيها التشكيل البصري بشكل أكبر وأوسع؛ إذ قـل أن تجد قصيدة منها إلا وقد غدت الأدوات الطباعية، والتشكيلية، والتحريرية، والبصرية جـزءاً من نسيجها، وشريكاً في إخراجها، ومواجهة المتلقي ا.

وأبرز هذه القيم البصرية كانت علامات الترقيم التي احتلت دوراً بارزاً في الشـعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمماً للمعنى، وموظفاً لغايات شعرية متعددة[4]؛ مما يمكن معه القول (إن هذه العلامات تمثل عنصراً هاماً في النظام الطباعي.. حيث تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل) [5]؛ والشـاعر قـد يستخدم في القصيدة أكثر من علامة ترقيم بحسب السياق، والمعنى الذي يريد أن يعبر عنـه والحالة الشعورية التي يعانيها.

---

(١) انظر: الصمادي، د. امتنان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية »، ص ٤٤.

(٢) بن حميد، رضا: « الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري»، ص ١٠٠.

(٣) انظر على سبيل المثال: رفيق، معروف: قصيدته: « لا بد من حطين »، ديوانه: «فلسطين: الجرح والطريق»، ص ٨٣-٩١، وباعطب، أحمد سالم: قصيدته:«حطين: قصة خالدة»، ديوانه:«قلب على الرصيف»، ص ٧٢-٨٠.

(٤) انظر: التلاوي، د.محمد نجيب: « القصيدة التشكيلية في الشعر العربي »، ص ٣٠٢.

(٥) حوم، علي: « أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر»، ط(١)، (الإمارات العربية، إصدارات دائـرة الثقافـة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٠م)، ص ١٠٦.

وأهم هذه العلامات كانت الفاصلة التي وظفت للفصل بين الجمل والسطور الشعرية، وعلامة الاستفهام التي أعقبت معاني التقرير، والتمني، وتآزرت أحياناً مع علامة التعجب؛ لتلفت نظر المتلقي إلى المعنى الذي يتناوله الشاعر، وتوحي بمدى الصراع النفسي الداخلي في أعماقه؛ ومن الأمثلة على استخدام علامات الترقيم ما تجده عند (حيدر محمود) في قوله:

لَقَد عادوا..

فَهلْ ستعود يوماً ما

إلينا..جذْوةُ الثورة!؟ (١)

وما تجده عند (أمل دنقل) الذي استخدم علامة التعجب لتدل على السخرية والتهكم من صلاح الدين المزيف:

نم يا صلاح الدين

نم تتدلى فَوق قَبرك الْورود

كالمظليين! (٢)

غير أن أكثر علامات الترقيم استخداماً في النصوص الصلاحية التفعيلية كانت النقاط الأفقية التي تمثل فراغاً مقصوداً من الشاعر ليعطي القارئ فرصة إتمام القول، وهو ما يطلق عليه: نقط الحذف، وهو إشارة من الشاعر إلى عملية حذف واعية قام بها قد يتم به حذف كلمة، أو جملة، أو عبارة(٣)، وقد أسماه محمد بنيس الحذف الْمخبر به (٤)، وفيه يشترك الشاعر والمتلقي في تكوين النص الشعري، إضافة إلى ما يحمله من دلالات على أن ما يقوله الشاعر هو جزء من القول لا القول كله(5)، والأمثلة على هذا كثيرة، منها قول: (سليم سعيد) مخاطباً صلاح الدين:

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٩.

(٢) قصيدته: «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، « الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٢.

(٣) انظر: المهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي المعاصر: دراسة في انزياح الإيقاع»، ص٢٠٨.

(٤) انظر: « الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها »، ص ١٧٨.

(5) انظر: المرجع نفسه: ص ٣٠٢-٣٠٥.

داويت خففْت الجراح،

وما ظَلَمت،

وكُنت أولى...

بصحائف التاريخ،

تحفَظُ مجدك المسبوك،

والقدح المُعلى[(١)]

إن استخدام علامات الترقيم في نص القصيدة المكتوبة يوحي بعمق الارتباط بين الشاعر ونصه – من جهة -، وبين الشاعر والمتلقي الذي يتوجه إليه الخطاب الشعري – من جهة أخرى – عبر هذه الوسائل الكتابية التي تدفعه إلى المشاركة في العملية الابداعية؛ فقد (أصبح التلقي البصري ضرورة تفرض بعض المعطيات الدلالية الواجبة الوجود لتنظيم القراءة، لزيادة التأثير بسياقات غير لغوية تحدد طريقة القراءة، والتذوق إلى حد ما) [(٢)].

وقد جاء توزيع الفراغ المكاني، والمساحة المفتوحة وسيلة من وسائل التشكيل البصري في قصيدة التفعيلة، تسهم به في تفتيت دلالاتها، وحمل معانيها، وإبراز شيءٍ من المشاعر الداخلية التي تعتمل داخل نفس مبدعها؛ ولئن كانت قصيدة البيت محكومة بفراغ معلوم سلفاً في كل نص شعري يشير بدوره إلى المساحة المكانية، والزمانية الواجب توافرها بين شطري البيت، فإن قصيدة التفعيلة - ذات الحرية الواسعة – خلقت شكولاً من التوزيع السطري، والمساحة البيضاء، والفراغ المكاني في شكلٍ من الفراغ الكتابي الذي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر[(٣)]، ويبرز هذا التشكيل بوضوح في قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) لـ (أمل دنقل)؛ فقد اتخذت القصيدة شكلاً من التوزيع المتوازي المتتابع في الجزء الأيمن من الصفحة حتى إذا وصل الشاعر إلى التضمين الشعري التحويري[(٤)] ساخراً، ومتهكماً لإبراز حدة التناقض بين الماضي والحاضر

---

(١) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

(٢) التلاوي، د.محمد نجيب: « القصيدة التشكيلية في الشعر العربي»، ص ٣٠٨.

(٣) انظر: التلاوي، د. محمد نجيب: « كتابه السابق »، ص ٣٠٨-٣٠٩.

(٤) انظر في توظيف التضمين التحويري في لغة الشعر الحديث تفصيلاً: عيد، د. رجاء:« لغة الشعر»، ص٢٦-٣٨.

انتقل بالكتابة إلى الجهة اليسرى، مستعيناً بالأقواس، وعلامات التعجب، ليعود – بعد ذلك- إلى الشكل الذي بدأ به قصيدته:

وسنةً بعد سنةْ

صارت لهم حطين

تميمةَ الطفْل، وأكْسِير الغد العنيين

(جبل التوباد حياك الحيا)

(وسقى اللهُ ثَرانا الأجنَبي) (١)

وهذا التوزيع الكتابي يكشف عن التضاد المتصارع في أعماق الذات الشاعرة بين الماضي العربي الجميل، والحاضر الذليل الذي ينتقده،ويقوم بتعريته. إن (هذا التشكيل المكاني للكلمات فوق الصفحة يعكس وجهة النظر القائلة إن الكلمات بالنسبة للمرء العادي عرف، وأدوات يستخدمها ثم يلقيها؛ ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية تنمو نمواً طبيعياً كالحشائش والأشجار) (٢)؛ يستثمرها؛ لتغدو – بعد ذلك –وسائل رمزية لعالمه الداخلي، وأعماقه الوجدانية.

* * *

(١) «الأعمال الشعرية »، ص ٤٧٠.

(٢) حوم، علي: « أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر»، ص ١٤١.

● صناعة الحدث التاريخي

العلاقة بين الفن والتاريخ علاقة جدلية قديمة؛ (فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية كما أن التاريخ بأحداثه، وظواهره وشخوصه، وأبطاله منبع للوحي، والإلهام في الفـن) [1]. (وفي إطار هذا التفاعل بين الأدب والتاريخ تظل المسائل الفارقة بينهما واردة، ومؤكدة) [2]؛ لا سـيما بين عمل المؤرخ؛ بوصفه راصداً الحدث، والشاعر بوصفه مبدعاً له؛ فالشاعر ينطلـق في تناولـه الواقعة التاريخية محكوماً بمنطقه الانفعالي الذي يدفعه لاستكشاف ما يدور في أعماقه من تجارب، وما تعكسه الواقعة التاريخية على وجدانه من أثر، في الحين الذي ينطلق فيه المؤرخ من الموضوعية المحكومة بالحيدة، متقيداً بالحادثة التاريخية، ملتزماً بالصدق في عرضها، متجاوزاً مراحل الخضوع للوجدان والشعور، أو متجاهلاً لها في سبيل الحفاظ على موضوعيته[3]؛ من هنا فإن علاقة الشاعر بالتاريخ تتضمن مستويين:

مستوى التعامل مع الأحداث الماضية التي تشكل تراكماً حضارياً يضئ له واقعـه، **ومستوى التعامل مع الأحداث المعاصرة؛** بوصفه شاهداً عليها، وفي كلا المستويين ينطلـق في تعامله مع أحداث التاريخ من منطق شعوري يدفع به إلى ما هو خلفها، شـريطة عـدم الانحدار بهذه الأحداث إلى مرحلة الزيف، والتغيير، ومخالفة الحقائق الجوهرية[4]. والشـاعر المعاصر حين عاد إلى التاريخ لم تكن عودته ترفاً فكرياً، أو استعراضاً معرفياً بقدر ما كانت تجاوباً مع ظروف المرحلة التي يعيشها، بحثاً عن هوية مميزة لمقاومة الغازي المغتصب، وربطاً بين الماضي والحاضر، وتفعيلاً للحاضر واستنهاضاً له؛ لذا جاء تعامله مع الحدث التـاريخي الصلاحي في هذا النسق من حيث استيحائه في فترات التردي، والإحباط؛ رغبـة منـه في التعويض النفسي، وهروباً إلى الماضي النبيل الذي يجد فيه ذاته، وتاريخه؛ فلم يكن تعامله مع الحادثة التاريخية تعامل المؤرخ الذي يضع نفسه رهن قيودها، وأحكامها الدقيقة؛ (وإنما يرى في الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمي فيكسوها بخياله الغني لحماً.. فـإذا الحـدث

---

(١) قاسم، قاسم عبده: « الشعر والتاريخ»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٢٣٥.

(٢) التطاوي، د. عبدالله: « الشاعر مؤرخاً»، (القاهرة: دار غريب، ١٩٩٥م)، ص ١٤.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ص ٢١-٢٢، وانظر في الفرق بين عمل المؤرخ، وعمل الشاعر في التعامـل مـع الحادثـة التاريخية تفصيلاً: الموافي، د. محمد عبدالعزيز: «المسرح الشعري بعد شـوقي »، ط(٢)، (جـدة: دار العلـم، إصدارات النادي الأدبي في المدينة المنورة، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م)، ص ٢٠، وانظر: قميحه، د. جابر: «الأدب الحديث بين عدالة الموضوعيةوجناية التطرف»، ص ٤١، ٥٥.

(٤) انظر: الزهراني، أحمد بن سعيد العدوني: « الأندلس في القصيدة المعاصرة»، ص ٣٣.

التاريخي قد استوى كائناً حياً جاءنا عبر العصور.. وإذا التاريخ بشخوصه، وأحداثه قد صار يعايشنا في حاضرنا، ويعبر عن هذا الحاضر بفضل الفنان الذي بنى جسراً بفنه، وجعل الماضي والحاضر يتداخلان) [1].

لقد قامت صناعة الحدث التاريخي الصلاحي في المتن الشعري المعاصر على الانتقاء، والاختيار، والاجتزاء، والإحالة في إتمام الحدث، والإحاطة بتفصيلاته على ثقافة المتلقي الذي افترض فيه الخطاب الشعري متلقياً مدركاً واعياً؛ مما جعل الحدث التاريخي يبدو إطاراً عاماً يسعى الشاعر إلى تفعيله، وتحريكه أكثر مما هو وقائع يعنى بتتبعها، ورصدها؛ فقل – هذا – تكثيف الأحداث، والتوسع في سردها، وقام التمحور فيها حول الحالة الشعورية التي استدعت الحدث التاريخي الصلاحي، والتعبير به، وهذا بدوره أسهم في تحرير النص من الارتهان للواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي، وتسلسلها التاريخي، وإدراجها في معالجة معاصرة تضعها في صميم الواقع الذي يعيشه الشاعر، والذي من أجله استعار تلك الأمثولات التاريخية تذكيراً بما يدور في عصره[2].

ومع هذا الاجتزاء، والانتقاء، والحرص على المغزى العام فإن الصدق التاريخي الذي يحفظ الحقيقة التاريخية من الخلط، والتزييف كان ظاهراً؛ فقد حرص الشاعر المعاصر ألا يشوه الماضي الصلاحي، أو يلوي عنق الحقيقة التاريخية طلباً لمقاصد الفن، وغايته، مدركاً أن الصدق التاريخي هو خير أداة لبعث قيم الماضي، وتجسيد مثله العليا، وهز مشاعر الفخر، والاعتزاز، وأنه لا ينبغي أن يكون الصدق الفني ذريعة للتنصل من الصدق التاريخي، فانعدام الصدق التاريخي في العمل الفني يخلق آثاراً سلبية، وخطيرة في الوجدان الإنساني على ألا يتحول العمل الفني إلى وثيقة تاريخية[3].

لذلك جاء التقارب بين المدونة التاريخية، والمدونة الشعرية في الإنتاج الشعري، ولم يشذ عن هذا إلا التوظيف العكسي الذي جاء عند البعض من الشعراء، وحفل بشيء من التشويه؛ لكنه كان تشويهاً للتاريخ الحاضر لا الماضي، وللشخصية الصلاحية المعاصرة لا

---

(١) قاسم، قاسم عبده: «الشعر والتاريخ»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٢٣٦.

(٢) انظر: الصكر، د.حاتم: « مرايا نرسيس »، ص ٢١٥،٢١٩.

(٣) انظر: قاسم، قاسم عبده: « مقاله السابق»، ص ٢٣٦.

للتراثية؛ مبالغة من الخطاب الشعري في تعرية الواقع، وإبرازاً لمظاهر المفارقة بينه وبين الماضي.

وقد أثبت التناول الشعري إدراك الشاعر المعاصر للتاريخ الصلاحي، ودوره في بعث العزائم، وتحريك النفوس، وخاصة صورة الانتصار العظيم في حطين، وفتح بيت المقدس، فقد كانت لهذه الصورة سيطرتها على وجدان الشاعر، وهيمنتها عليه لا يفتأ في تذكرها، والتذكير ا، والتلميح إليها، وإبراز دلالتها؛ ويبدو أن التطلع لحدث جديد موافق للصورة الانتصارية في حطين دفعه إلى هذا.

ومع ذلك فقد عني بعض الشعراء المعاصرين ببعض الأحداث التاريخية الصلاحية الأخرى التي هدفوا من وراء تناولها إلى تحقيق مغزىً معاصر ينتقد الحاضر، ويعالج سلبياته، ويرسم الطريق للنصر المأمول الذي يتطلبونه، مثلما فعل (عبدالرحمن العشماوي) حين عرض لتطهير صلاح الدين البلاد الإسلامية من المذهبيات الفاسدة، والأفكار الهدامة التي كانت عائقاً في سبيل تحقيق النصر – آنذاك -، وقتله السهروردي المشهور بصوفيته الفلسفية[1]، الفلسفية[1]، فقال مخاطباً صلاح الدين:

لستَ بالظالم في القَتل ولكن ... لَم تشأ أنْ يمكثَ الباغي نزيلا
ما قتلْتَ السهروردي ولكن ... عبثُ الأفكار أرداه قتيلا
رب كُفْرٍ جاءنا من فَيلسوف ... يطْلق الدعوى، ولا يعطي دليلا

..

(١) انظر في هذا تفصيلاً:

ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمدبن القاسم: « عيون الأنباء في طبقات الأطباء»، تحقيق: نزار رضا: (بيروت: دار مكتبة الحياة، بدون تاريخ)، ص ٦٤١-٦٤٦، وابن خلكان أبو العباس أحمد بن محمد: «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان»، تحقيق: إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة، بدون تاريخ)ج٦، ص٢٦٨، ٢٨٠، ٢٨٢، ٢٨٩، وابن كثير، إسماعيل بن عمر القرشي: «طبقات الفقهاء الشافعيين»، تحقيق: أحمد عمر هاشم، وزميله، (مصر: مكتبة الثقافة الدينية، ١٤١٣هـ)، ج٢، ص ٧٣٤-٧٣٥، والأسنوي، جمال الدين عبدالرحمن: « طبقات الشافعية »، ط(١)، (بيروت: دار الفكر، بدون تاريخ)، ص٣٩٣.

يا صـلاح الـدين مـا جانبـت حقـاً حـين طهـرت قلوبـاً وعقـولا
لـم تـدع للمذهبيـات مجـالاً كـم أذاقتنـا مـن الـذل شكولا[1]

والشاعر حين تناول هذه الحادثة تناولها تحت إلحاح التأكيد على أن النصـر علـى الأعداء لا يمكن أن يتحقق إلا بتهيئة البناء الداخلي من لوثات الأفكار المنحرفة؛ وكأنه بهذا يشخص جانباً من أسباب الانهزام التي يعانيها واقعه المعاصر بعدم بناء الصف الداخلي؛ لهذا شكلت له هذه الحادثة مثيراً نفسياً التقطه من مدونة التاريخ الصلاحي، وقدمـه في هـذا التناول الشعري؛ وهذا يدل على أن الشاعر المعاصر في تناوله الأحداث التاريخيـة المتعلقـة بصلاح الدين كان شاعراً مثقفاً، مدركاً أدواء مجتمعه، وعلله، موظفاً أحداث التـاريخ في معالجة هذه العلل، والأدواء.

ومثل (العشماوي) (فيصل سليم التلاوي) الذي ألمح إلى صلح الرملة الذي عقـده صلاح الدين مع الصليبيين سنة (٥٨٨هـ/١١٩٢م) بعد أن طال الحصار عليه حول عكا، وازدادت امدادات الصليبيين، فعقد معهم هدنة على أن يحتفظ الصليبيون بالمدن السـاحلية، ويبقى بيت المقدس تحت الحكم الإسلامي، ويسلم الصليبيون من في أيديهم مـن أسـرى المسلمين لصلاح الدين[2]؛ فرأى فيه الشاعر عزاً، ونصراً للمسلمين، لأنـه – في نظـره – تراجع إلى الخلف، واستجماع للقوة، واستعداد للعودة إلى الجهـاد، ولم يكـن بكـاءً، أو استجداءً للعدو، أو تفريطاً في الأرض الإسلامية، كما هي أشكال الصلح مع الصـهاينة في الوقت الحاضر؛ فقال:

ما حفظوا من إرث صلاح الدين سوى صلح الرملةْ
ما لمحوا من مشهد هذا الثوار الطالع من وهج النار سوى
لحظات الكبوة

---

(١) قصيدته المخطوطة:«رسالة إلى صلاح الدين».

(٢) انظر في صلح الرملة: المقدسي، أبي شامة: «كتاب الروضتين في أخبار الدولتين: النورية والصـلاحية»، ج٤، ص ٣٢٣-٣٢٥، وابن شداد: « النودار السلطانية، والمحاسن اليوسفية»، ص ٣٢٥-٣٢٦، ص ٣٤٧، وابن واصل: «مفرج الكروب في أخبار بني أيوب»، ج٢، ص ٣٦٩-٣٧٤. والعبادي، أحمد مختار: «في التـاريخ الأيـوبي والمملوكي»، (مصر: مطبعة الاشعاع، ١٩٩٢م)، ص ٦٧.

اللعنةُ يا صلْح الرملة

يا عملاقاً رفَعت كَتفَيها لتطاوله نملة

ما كُنت سوى خطْوة

تتراجع للخلْف قليلاً، تغرس قَدميك على أرضٍ صلْبة

تتبعها قُدماً آلاف الخطْوات

تهزم قَلْب الأسد الكاسر تأسر أرناط(١)

وتبر بِقَسمٍ تصنع من جِلْد الغادرِ نعلاً، ثأراً، مشروعاً لكَرامات

صوناً للشرف، وذَوداً عن أعراضِ الأخوات

يا صلْح الرملة ما كُنت بكَاءً واستجداءً في حضرة صهيون

ما خلفْت وراءَك ثَكْلى مئذَنة الحرم الصابِر في **حبرون**(٢)

وتركْت خليلَ الرحمنِ وحيداً إلا من شجرة زيتون(٣)

إن هذه المتلقيات التي تقاطع عليها الشعراء المعاصرون في تناول التاريخ الصـلاحي تجسد التشكيل الفني للحدث التاريخي، وسبكه في بنية القصيدة سبكاً محكماً قد اختلف من قصيدة البيت إلى قصيدة التفعيلة؛ فقد غلب على كثير من معالجات قصيدة البيت – في هذا الشأن – التناول المباشر للحدث(٤)، وجعله وسيلة فاعلة للحض والاستنهاض، والتحريض، وإبراز دلالته المباشرة؛ هادفاً بذلك إلى حفز القارئ، وتذكيره بتاريخه المشـرق، وتعميـق انتمائه لأمته، ودفعه لتجاوز راهنه المتردي؛ فهو ـذا التواصل مع الواقعة التراثية يبحث عن

(١) أرناط: هو صاحب الكرك الذي غدر بقافلة الحج المصرية فنذر صلاح الدين أنه إذا ظفر به قتله، وقد وفّى صلاح الدين بنذره بعد وقعة حطين، انظر في هذا تفصيلاً: ابن شداد: « النوارد السلطانية »، ص ١٣٠.
وانظر: أبي شامة المقدسي: « كتاب الروضتين في أخبار الدولتين: النورية والصلاحية »، ج٣، ص٢٧٤-٢٧٦، وابن واصل: « مفرج الكروب»، ج٢، ص ١٩٤-١٩٥.

(٢) حبرون: قرية مطلة على جبل حبرون في بلاد الشام، انظر: الحموي: « معجم البلدان »، ج٢، ص٢١٢-٢١٣.

(٣) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٣.

(٤) انظر في هذا على سبيل المثال: مفلح، أحمد: قصيدته: « آه ما أغلى الثرى»، ديوانه: « اغتيال القمر الفلسطيني»، ص ٥٧-٥٩. والسيد، مفرح: قصيدته: « الجزيرة العربية في ماضيها وحاضرها»، ديوانه: «فيض الأحاسيس »، ص ٦٥-٦٧، والدبل، محمد بن سعد: قصيدته: « صوت القرآن»، ديوانه: «خواطر شاعر»، ص ٦-١٠.

المثل الأعلى الذي غاب في ظلام الحاضر، فلجوؤه إلى التاريخ بهذه الطريقة نشدان لهذا المثل[1]؛ متناسياً أن (هذا الاختراق الدلالي للماضي يتم بمسؤولية فنية، وجهد خاص، إذ يتطلب الأمر تعميم المغزى، والدلالة دون إفصاح كي لا تفسد الدلالات)[2]؛ وإن كنا لا نبخس بعض المعالجات حقها، واقتدارها الفني، ونزوعها التحديثي، وحسن توظيفها الحدث؛ إدراكاً من أصحابها أن دورهم الشعري في نقل الحدث التاريخي يتجاوز دور الواعظ الأخلاقي الذي يركز جهده على استنباط الدروس، والعبر إلى إثارة الاهتمام، وتحفيز المشاعر بالواقعة التاريخية عن طريق الفن لا عن طريق الخطابية، والوعظ المباشر[3]، ومثل هذا التعامل الفني مع الحدث التاريخي في قصيدة البيت تقف عليه عند عدد من الشعراء المعاصرين ومنهم: عبدالله البردوني[4]، وعبدالله بن سليم الرشيد[5]، ومحمود مفلح[6]، وصلاح الجيتاوي[7]، وأسامة عبدالرحمن[8]، وأحمد سالم باعطب[9]، وغيرهم.

أما قصيدة التفعيلة فالغالب أن الحدث التاريخي الصلاحي فيها (مقدم بصورة مباشرة لا بواسطة قناع فرد، أو مركب مع الحرص على احتوائه بالنص الشعري الذي يلاعبه في أنشوطة التناص ذهاباً وإياباً بين زمنيه الواقعة التاريخية، ومرجعها المروي، وبين لحظة معاصرة يريد أن يستعيد لها الشاعر دلالة حين ينادي أعماق التاريخ، ويبحث في طياته)[10]، وقد غلبت على تناول الحدث التاريخي الصناعة الذهنية، واندماج الذاتي والموضوعي، والميل إلى الأسلوب السردي والتهكمي، وتوظيف المفارقة الضدية لتأكيد الموقف الإيجابي، واستخدام الواقعة التاريخية وسيلة لرفض الواقع، والتمرد عليه، ونقده أكثر

---

(١) انظر: قاسم، قاسم عبده: « الشعر والتاريخ »، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٢٤١.

(٢) الصكر، د. حاتم: «مرايا نرسيس»، ص ٢٢٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه:، ص ٢٥٥.

(٤) انظر قصيدته: « تحقيق إلى الموتى»، «ديوانه»، ج٢، ص ١٢٥٣-١٢٥٥.

(٥) انظر قصيدته: « أوان النشيد»، ديوانه: « حروف من لغة الشمس»، ص ١٨-٢١.

(٦) انظر قصيدته: « وتألقت فينا البراهين»، ديوانه: « إنها الصحوة.. إنها الصحوة»، ص١٦-١٩.

(٧) انظر قصيدته: « الوليد: ترنيمة للصحوة الإسلامية »، ديوانه: «صدى الصحراء»، ص٤٦-٥٠.

(٨) انظر قصيدته: « جليلة»، ديوانه: « الْحب ذو العصف»، ص ٦٧.

(٩) انظر قصيدته: « حطين: قصة خالدة »، ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٢-٨٠.

(١٠) الصكر، د. حاتم: « مرايا نرسيس»، ص ٢٣٦.

من تحفيزه واستنهاضه؛ لأن النظر إلى الموروث عند مبدع القصيدة التفعيلية لم يعد مقصوراً على كونه مادة للمعرفة، أو مصدراً للاحتذاء، بقدر ما غدا النظر إليه ضرباً من الرؤية الفنية التي يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التسجيلي التاريخي؛ وإن ظلت بعض المعالجات مشدودة إلى خصائص قصيدة البيت من حيث النغمة الصوتية العالية، والميل إلى التقريرية، والتوجيه المباشر[1]؛ مدفوعة في ذلك بالتوجه الثوري الذي هيمن على معرفية هذه القصيدة؛ القصيدة؛ لا سيما بعد نكسة حزيران، حتى لا يكاد يخلو ديوان شاعر معاصر من هذا التوجه[2].

أما في جانب الوقائع التاريخية الحديثة التي تعلقت بصلاح الدين فقد توارد الشعراء المعاصرون حول حادثة موقف الجنرال غورو الفرنسي على قبر صلاح الدين، وركله برجله قائلاً: ها نحن قد عدنا ثانية يا صلاح الدين[3]؛ فقد وقف عدد من الشعراء أمام هذه الحادثة الحادثة معبرين عن استهجا م لها، مفصحين عن الحقد الدفين الذي تغلي به قلوب الصليبيين، مبينين أن هذا الموقف الشامت الحاقد ما هو إلا هزيمة نفسية أمام القبر كما هزمت أجداده عسكرياً أمام صلاح الدين، مدافعين – في ذات الوقت – عن صلاح الدين، مجلين صفاته العظيمة، وأخلاقه النبيلة، وحسن تعامله مع أعدائه إبان الحروب الصليبية، مستغلين التعبير عن هذه الحادثة في تحريض الأمة الإسلامية، وحثها على التوحد، ولم الشمل، ومواجهة العدو الغاصب؛ وهم مع تواردهم على هذه الحادثة، وانفعالهم ا قد جاء تناولهم لها في غير صورة، فالبعض منهم ألمح إليها في سياق سردي مطولٍ عرض فيه تاريخ المسلمين الحديث بدءً من سقوط الخلافة الإسلامية وانتهاءً بقيام دولة الصهاينة في فلسطين، متوقفاً عند الأحداث الكبرى، مفصحاً عن وقعها في نفسه، موضحاً فكر الأعداء، وكيدهم عبر القرون،

---

(١) انظر على سبيل المثال: جويدة، فاروق: قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: «قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٠-٢٠٢.

(٢) انظر في هيمنة المنظور الثوري على معرفية قصيدة التفعيلة: الحارثي، د. محمد بن مريسي: « المثاقفة الشعرية بين التقليد والاستيعاب: قصيدة التفعيلة نموذجاً »، ص ١٥.

(٣) انظر في هذه الحادثة: بويصير،صالح مسعود: « جهادشعب فلسطين في نصف قرن»،ص ٧١،وانظر:الساريسي: ٧١،وانظر:الساريسي: «نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية» ص ١٩

ويظهر هذا في قصيدة: (عدنان رضا النحوي: فلسطين: ١٣٤٦هـ/١٩٢٨م-...)، (دوي التاريخ) التي قال فيها بعد تناول الأحداث التي وقعت بعد معركة ميسلون:

فرنسا.. وهذي الشام لمت دموعها .. على حرقة الأجفان واللمحات

أعيدي صدى غورو ووقفة فاجر جبان وزيف الحقد والدعوات

وقفْت على قبر يضم جداره جلالَ حياة في جلال ممات

أراعك هذا القبر أم راعك الذي يضم من الأحداث والوقعات؟

حسبت الذي في القبر.. ميتاً وإنه .. شهيد مضى لله في وثبات

تنادي صلاح الدين مهلاً فإنه يدوي دوي الساح والحلبات[1]

إلى أن قال:

هزمت أمام القبر شر هزيمة ... كما هزم الأجداد في غزوات

جدودك طواهم تراب وغيهب .. وواراهم التاريخ في حفرات

وهذا صلاح الدين مجد مؤثلٌ على الصدق منشور على صفحات[2]

ومن الشعراء من قصد إلى هذه الحادثة قصداً مباشراً، وخصها بتناول مستقل، ملمحاً لها، مستثمراً أبعادها في التحريض، والاستنهاض كما فعل (عبدالرحمن عويدات: الأردن*) في قصيدته (يا صلاح الدين عذراً) حين قال:

وقف الحقد على القبر الدفين شامتاً بالمجد مجد الغابرين

قائلاً قول عدو كاشح يا صلاح الدين عدنا قاهرين

---

(١) ديوانه: «جراح على الدرب»، ط(١)، (الرياض: دار عالم الكتب للنشر، والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص١٤٩، ١٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٥٠-١٥١.

* لم أقف له على ترجمة.

أيهـا الحاقد مهلاً واتئد | وأخفض الهام لدى ليث العرين
واسأل التاريخ عنه إنه | مثلما تعلم نسل الفاتحين[1]

وهذه النماذج، وأشباهها لم تتجاوز استرجاع الحدث التاريخي وسرده، وإن عبرت عن موقفها منه، وكشفت من مشاعر المبدع تجاهه؛ لذلك تجدها متواضعة في بنائها الفني، ومقدرتها الإبداعية؛ في الحين الذي جاءت فيه بعض النماذج أكثر توفيقاً، وفنية في استلهام هذه الحادثة، وصناعتها صناعة ذهنية، وفنية محبوكة في بنية القصيدة، بعيداً عن الاسترسال في سرد الحدث التاريخي، أو القصد إليه، أو الاستغراق في شرح ردة الفعل تجاهه؛ وهذا ما تجده عند (محمود درويش) في قصيدته: (مأساة النرجس، وملهاة الفضة) التي استلهم فيها حادثة غورو، مستدعياً قولته (ها نحن قد عدنا يا صلاح الدين) عبر بنية التذكر، والاسترجاع في سياق استفهامي ساخر، تختلط فيه المأساة بالملهاة في ذاكرة المواطن الفلسطيني المنفي عن وطنه التي يلوذ بها، ناقضاً مخزونها المؤلمة:

هلْ تذكُرونَ حصار قرطاج الأخير

هلْ تذكُرونَ سقوطَ صور

وممالك الإفْرنج فَوق الساحل السوري، والْموت الكبير

في نهر دجلةَ عندما فَاض الرماد على المدينة، والْعصور

« ها نحن قَد عدنا يا صلاح الدين»

فَابحثْ عن بنين[2]

إن استدعاء الحدث التاريخي – هنا – جاء مغايراً للنماذج السابقة عكس رؤية الشاعر المعاصر للحدث التاريخي، وطريقة تعامله معه؛ هذا التعامل الذي يتجاوز الإلماح السطحي، أو التعبير الخطابي المنفعل إلى إعادة إنتاجية النص التاريخي، ونقله من دلالته التراثية التاريخية إلى دلالة معاصرة تتماشى ووجهة نظر الشاعر[3]، عبر بنية تضمين القول الذي يتساوق فيه البعد التاريخي مع المغزى الدلالي للقصيدة، وذلك حين عمد الشاعر إلى

(١) «مجلة الفكر الإسلامي »، (بيروت: س ١٥، ع٤، رجب١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص١٢٩.

(٢) «ديوانه»، ج٢، ص ٤٣٨-٤٣٩.

(٣) انظر: الزهراني، أحمد بن سعيد العدواني: «الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة»، ص٣٢٠.

الالتفاف حول الدلالة الأولى؛ ليحملها دلالات معاصرة تتيح له مجـاوزة زمنيتها،وإقامـة تواصل نفسي بين حالتي الغياب، والحضور، أدى إلى تركيز المعطى الفني، والتعبير عنه بدقة لغوية أوجزت رؤية الشاعر، ووفرت له ما كـان مضـطراً إلى شـرحه، والإسـهاب في تفصيله[1].

* * *

(١) انظر: عيد، د. رجاء: « لغة الشعر»، ص ٢٦.

• عناصر الوحدة المعنوية

تعد وحدة القصيدة وتلاؤمها، والتئام أجزائها، وترابطها منطقياً وشعورياً أمراً مهماً في نظام القصيدة، وطريقة بنائها؛ فبوحدة القصيدة يبرز البناء متسقاً، وتظهر براعة الصناعة، والإبداع فيه؛ فبدونه تغدو القصيدة أشتاتاً ممزقة لا قيمة لها.

(إن ترتيب الأفكار، والإحساسات على أساس من منطقيتها، أو سببيتها هو الذي يعطي العمل الشعري – الغنائي، أو القصصي – مبرر وجوده) [1]، ونظـراً لأهميـة هـذه الوحدة التي تحفظ القصيدة من الخلل، والتباين، والاضـطراب، وتفضـي إلى التماسـك، والتلاحم فقد عني ا النقاد في القديم والحديث [2]؛ فالنقاد القدامى توقفوا عنـد (تلاحـم القصيدة، وتناسبها، متخذين من دقة الوصل، وحسن الانتقال بـين مقاصـد القصـيدة، وأفكارها متكأً لتحقيق التلاؤم والتلاحم حتى لا يكون هناك إحساس بشيءٍ مـن الخلـل والاضطراب في التحولات الذهنية والشعورية من جزء إلى جزء في القصـيدة) [3]، كمـا تناولوا التلاحم بين المعاني الجزئية ومناسبة ذلك للمعنى العام للقصيدة.

قال الجاحظ في هذا الشأن: (وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً، واحداً، وسبك سبكاً واحداً) [4]، وقال القاضي الجرجاني: (والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدهما الخاتمة؛ فإ ا المواقف الـتي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء) [5].

---

(١) العزب، د. محمد أحمد: « عن اللغة والأدب والنقد: رؤية فنيـة»، ط(١)، (مصـر: دار المعـارف، ١٩٨٠م)، ص٣٧٥.

(٢) عنيت بعض الدراسات برصد اهتمام النقاد القدامى والمحدثين بوحدة القصيدة العربية، وما أثاره هذا الموضوع من إشكالات تخص تعدد المصطلح، وتطبيقه على الشعر العربي، انظر في هذا تفصيلاً: «قطوس، د.بسام: «وحـدة القصيدة في النقد العربي الحديث »، وانظر: منير، سامي: « ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القـديم والحديث»، ط(١)، (الاسكندرية: الهيئة العربية العامة للكتاب، ١٩٧٩م).

(٣) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص ٥٠٣.

(٤) «البيان، والتبيين»، ج١، ص ٥٠.

(٥) «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد البجاوي، (بيروت: دار القلم، بدون تاريخ»، ص ٤٨.

ولم تكن دعوة النقاد القدامى إلى وحدة القصيدة دعوة عابرة لا تتجاوز التلطف في الربط بين الموضوعات المتعددة كما رأى ذلك البعض[١]، بقدر ما كانت دعوة أشمل، وأعمق من ذلك؛ (فالقضية ليست مجرد إحكام الربط بين الأجزاء، وإنما تتعدى ذلك إلى عملية تفاعل الأجزاء بتأثير بعضها في بعض) [٢]، الأمر الذي جعل المرزوقي: يعد التحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير لذيذ الوزن عنصراً من عناصر نظام القصيدة المكون لعمود الشعر العربي الذي به يميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث[٣]، وجعل حازم القرطاجني يفرد معلماً دالاً على طرق العلم بإحكام مباني الفصول، وتحسين هيأ ا، ووصل بعضها ببعض[٤]، (متخذاً من التتابع المنطقي سبيلاً إلى تصور الوحدة، وقد ربط ذلك التتابع في جزئياته، وكلياته بأهمية مراعاة الحالات النفسية للمستقبل) [٥].

أما النقاد المحدثون فقد أولوا هذه الوحدة اهتماماً خاصاً[٦]؛ (لأ ا دليل على التكامل التكامل النفسي للشاعر) [٧]؛ فكانت من أول ما اهتم به رواد التجديد في بحثهم عن سمات الحداثة في القصيدة العربية، وكثيراً ما كان يدفع الحماس لهذه الوحدة بعضهم إلى التشدد في تطبيقها على شعر المعاصرين، بحيث إذا صادفوا قصيدة يمكن تقديم بعض أبيا ا، أو تأخيرها اعتبروا ذلك إخلالاً ذه الوحدة[٨]؛ إلا أن هذا الحماس والتشدد في التطبيق سرعان ما ارتد

---

(١) ذهب إلى ذلك د. قصي سالم في كتابه: « الحركة النقدية حول شعر أبي نواس»، ونقله عنه عبدالكريم راضي جعفر في كتابه: « شعر عبدالقادر رشيد الناصري »، ص ٣٣٠.

(٢) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم »، ص ٥٠٨.

(٣) انظر: « شرح ديوانه الحماسة»، نشره أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، ط(١)، (بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ/١٩٩١م)، ج١، ص ٨-٩.

(٤) انظر: « منهاج البلغاء، وسراج الأدباء »، ص ٢٨٧-٣٠٢.

(٥) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « كتابه السابق»، ص ٥١٨.

(٦) في مقدمة هؤلاء: خليل مطران، والعقاد، وجماعة الديوان، ومدرسة أبولو الشعرية، ناظرين في معظمهم إلى الوحدة الواجب توافرها في القصيدة على أ ا الوحدة العضوية التي تكون ا القصيدة عملاً فنياً متكاملاً، متجانساً كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، انظر على سبيل المثال: العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: «الديوان»، ط(٣)، (القاهرة: مطبعة الشعب، بدون تاريخ)، ص ١٣٠.

(٧) جعفر، عبدالكريم راضي: « شعر عبدالقادر رشيد الناصري»، ص ٣٢٩.

(٨) انظر: زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٢٨-٢٩.

ارتد إلى لون من الاعتدال، والموضوعية على مستوى التنظير[1]؛ ولعل تطلبهم الوحدة العضوية بمفهومها اليوناني عند أرسطو الذي طبقه على المأساة التي لها فعل تام له بداية، ووسط، ونهاية؛ بحيث تكون موضوعاً كاملاً مستقلاً بنفسه له أثر في ذلك[2].

ومع هذا كله فقد (تعددت الأسماء الخاصة بوحدة القصيدة، واستقامة بنائها عند النقاد العرب قديماً، وحديثاً، وهي أسماء تتداخل في مفهوماتها، ووظائفها، ومن ذلك نظام القريض، والوحدة المعنوية، والعضوية، والموضوعية، والحيوية، والفنية، والشعرية، والداخلية..؛ ولما كان نظام القريض في الشعر العربي ينظر إلى أهمية المعنى في إطراد نسق الكلام فإن إطلاق اسم الوحدة المعنوية على وحدة القصيدة العربية في تلاحم أجزائها، وتلاؤمها يتفق مع طبيعة بناء القصيدة العربية حال إنشائها؛ فالمعنى الأساسي للقصيدة هو الذي يوجه جزئيات النص، وهذه الوحدة قادرة على تطويع وحدة المبنى، وسبك جزئياته، وإفراغه من التعدد إلى الوحدة مع المحافظة على تعاضد البعدين الانفعالي، والتوصيلي في لغة القريض) [3].

إضافة إلى أن الوحدة العضوية بمفهومها الغربي لا تكاد توجد في الشعر العربي إلا في دائرة ضيقة، ومن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديماً، أو تأخيراً، لا سيما في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر، والخواطر – كما رأى ذلك د. محمد مندور-[4].

وحين نبحث عن معالم هذه الوحدة المعنوية في القصيدة الصلاحية المعاصرة نجدها تكاد تتوافر في كل المعالجات، إذ لا تخلو قصيدة من وحدة رابطة تجمع نسيجها، وتوحد بين أعطافها، وتلم أجزاءها على اختلاف في مستوى هذه الوحدة، ووضوحها، وقوتها من قصيدة لأخرى؛ فـ(على الرغم من أن القصيدة الحديثة تتركب – سواءً على مستوى

---

(١) انظر: المرجع نفسه: ص ٣١.

(٢) انظر: هلال، د. محمد غنيمي: « النقد الأدبي الحديث»، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م)، ص٦٧-٧٤.

(٣) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشاة والمفهوم»، ص ٥٢٥-٥٢٦.

(٤) انظر:«النقد والنقاد المعاصرون»،(دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر،والتوزيع، بدون تاريخ)،ص١٠٨-١٠٩.
.١٠٩

نسيجها النفسي والشعوري، أو على مستوى بنائها الفني – من مجموعـة مـن العناصـر والمكونات المتنوعة والمتنافرة في بعض الأحيان فإن ثمة وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر، وتنصهر فيها كل هذه المكونات المتناثرة، والمتنافرة؛ لتصبح كياناً واحداً متلاحماً، متجانساً لا تفكك، فيه ولا تنافر)[1]، وقد أسهم في تحقيق هذه الوحدة عدد مـن العناصـر جـاء في مقدمتها:

وحدة الشعور والاحساس السائد الذي ينتظم القصيدة، ومن ثم وحدة الأثر الناتج عن ذلك؛ فالقصيدة قد تجمع أكثر من فكرة، وينتظمها أكثر من موضـوع إلا أن وحـدة الشعور السائد في أعطافها، والإحساس الذي تفرغه في نفس المتلقي يشكل رابطـاً ضـاماً أجزاءها، وأفكارها، وإطاراً جامعاً يوحد أنساقها، ويربط عناصرها حتى يؤدي كل عنصـر فيها وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر؛ لتصبح هذه الوحدة نتاجاً طبيعياً لوحـدة الاحساس، ووحدة التعبير، ووحدة الأثر، أي وحدة الرابط الموضوعي والنفسي بين أجـزاء القصيدة في مداها، وانسياحها جميعاً[2]، ويشكل الخيال وسـيلة فاعلـة في خلـق هـذا الإحساس، وتجميع جزئياته من خلال قدرته على ضم شـتات العواطـف والأفكـار في القصيدة؛ فهو كما يقول كولردج: (القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معنية، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس..؛ فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقـة أشـبه بالصهر) [3]، ومثل هذا الشعور السائد الذي يحدث أثراً واحداً كلياً في النفس تقف عليه في نماذج كثيرة؛ حتى في القصائد الطويلة التي أكتنفتها أفكار متعددة، وخواطر متنوعة، فهـذه الخواطر – في الغالب – لا تعدو أن تكون خواطر متجانسة، ينتظمها خيط شعوري واحد يسهم في خلق أثر نفسي واحد ينطبع في نفس القارئ.

فقصيدة: (رسالة إلى صلاح الدين) لـ(فاروق جويدة) –على سبيل المثال-، والتي سبقت الإشارة إليها - قد انتظمها شعور واحد، وإحساس كلي عام – رغم طولها، وتعدد

---

(١) زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة »، ص ٢٨.

(٢) انظر: العزب، د.محمد أحمد: « عن اللغة والأدب والنقد»، ص ٣٧٥.

(٣) بدوي، د.مصطفى: «كولردج»، (مصر: ١٩٨٨م)، ص ١٥٨-١٥٩، وانظر في هذا – كذلك – العـزب، د. محمد أحمد: «كتابه السابق»، ص ٣٨٠.

أفكارها -؛ هذا الشعور هو: شعور الغضب من الواقع الراهن الذي فرط في القدس حتى ضاعت من أيدي المسلمين؛ مما استدعى اعتراف الشاعر بهذا الحال بين يدي صلاح الدين، وشكواه إليه، وهذا الشعور يكاد يسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها، متخذاً شكلاً متسلسلاً جعل القصيدة تنمو نمواً متدرجاً، متنقلاً فيها الشاعر من الاعتراف الذاتي إلى الاعتراف الجمعي، ومن تصوير آلام النفس إلى تصوير آلام الواقع، مسهماً هذا الشعور في شد القصيدة إلى بؤرة انفعالية موحدة، منسحباً على أدواتها التعبيرية، وتشكيلاتها الصياغية؛ وهكذا هو العمل الفني (لا تنفصل فيه وحدة القصيدة الخارجية عن وحدتها النفسية، أو عن وحدة الاحساس بطبيعة حركة النفس التي يتم فيها ترتيب المعاني؛ لأن هذا كله يمثل نسيج الوحدة لذلك العمل الفني التام.. وهذا الترابط العضوي الذي يطبع بنيات العمل الأدبي بطابعه الخاص، ويحول تلك البنيات من صور التعدد إلى وحدة البنية الحية الواحدة هو الذي يميز الشاعر الصادق في تجربته) [(١)]؛ حتى وإن جاءت القصيدة في مقاطع متعددة، فإن تعبيرها عن تجربة شعورية واحدة يجعلها تبدو عملاً فنياً واحداً يسوده الانسجام، والالتئام، لأنها تكون – حينئذ- قادرة على احتواء الدفقات الشعورية التي تتكون منها، ويقوم كل مقطع مقام البيت في القصيدة التقليدية؛ فكل مقطع يسلم إلى تاليه في ترابط شعوري، وجو نفسي واحد، تتحقق معه الوحدة الفنية للقصيدة[(٢)]، وقد يقوم الشاعر بالربط بين هذه المقاطع بأداة رابطة تتكرر في بداية كل مقطع؛ كما فعل (فيصل التلاوي) في قصيدته: (يا أرجاً من وهج صلاح الدين) إذ عقد بين مقاطعها رابطاً من خلال حرف النداء (يا) [(٣)]، وقد يتخلى الشاعر عن هذه الرابطة؛ فتتركب الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأبعاد التي يتميز بعضها عن بعض إلى حد ما، دون أن تفقد ترابطها، وتلاحمها [(٤)]؛ خاصة وأن القصيدة الحديثة قد أصبحت الوحدة فيها أكبر خفاءً ودقة؛ نتيجة لدقة العلاقات التي تربط

---

(١) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص ٥٢٠.

(٢) انظر: الكبير، د. حسن أحمد: « تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث من ١٨٨١م-١٩٣٨م، (القاهرة: دار الفكر، بدون تاريخ)، ص ٥٩٣.

(٣) انظر: ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٠-٦٥.

(٤) انظر: زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٣٣».

أجزاءها، وعناصرها [١]؛ فتجد أن القصيدة قد تتنوع فيها الأفكار، ولكنها لا تفقد وحدتها؛ لأن الانتقال فيها يكون – في الغالب – مبنياً على تراسل أساسه الشعور والاحساس، فتظل مشدودة إلى شعور رئيس، وأثر واحد عميق توحي به، خاصة في المعالجات التي يشكل الإيحاء عنصراً فاعلاً فيها[٢]؛ شريطة (أن لا يشرح الشاعر فكرة، ثم يعود إليها بعد أن ينتقل منها، فإذا تساوت الأجزاء، أو تقاربت من الوجهة النفسية للبناء العام للقصيدة أمكن حينئذ أن يحدث انتقال وتبادل بين هذه الأجزاء دون أن يختل بناء القصيدة، أو تضعف وحدتها) [٣]؛ وهذا النمط الذي تتعدد فيه الموضوعات بناءً على التداعي الشعوري تقف على نماذج منه عند (عبدالرحمن العشماوي) في قصيدته: (رسالة إلى صلاح الدين) [٤]، وعند (محمد إياد العكاري) في قصيدته: (عذراً صلاح الدين) [٥]، وعند (سليم سعيد) في قصيدته (آه صلاح الدين) [٦]؛ فهذه القصائد مع تعدد موضوعاتها التي توزعت – غالباً – بين الشكوى، والاعتذار، والاستنهاض والتشوق – فقد ظلت هناك رابطة عملت على ضم أفكارها، ودمج أجزائها هي الرابطة الانفعالية الشعورية التي عبرت عن التألم من الواقع الراهن، واستشعرت تقاصر الحال عن الماضي المشرق للأمة؛ وبالتالي فإن هذا الأثر الشعوري الذي سرى في تضاعيف القصائد – رغم تعدد موضوعاتها – يشعر المتلقي بالإمتاع واللذة؛ (وهذه اللذة تصدر عنها باعتبارها وحدة متماسكة تتمشى ونشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائها)[٧].

إن هذه الوحدة الشعورية التي تلحم القصيدة، وتجمع أجزاءها مردها (إلى التجربة التي يترجم عنها الشاعر، فإن كان صادقاً في تجربته ساعده هذا على أن تأتي قصيدته متلائمة

---

(١) انظر: المرجع نفسه: ص ٣٢.

(٢) اشار د. محمد غنيمي هلال إلى أن الرمزيين في قصائدهم ينتقلون من فكرة إلى فكرة، ومع ذلك تظل الوحدة قائمة في القصيدة؛ لأن الانتقال فيها انتقال نفسي؛ هدفه إثارة عنصر المفاجأة، رغبةً في تقوية جانب الإيحاء، انظر:«النقد الأدبي»، ص ٤٠٠.

(٣) أبو كريشة، د.طه مصطفى: « أصول النقد الأدبي»، ط(١)، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٦م)، ص ٤٤٩.

(٤) انظر: قصيدته المخطوطة.

(٥) انظر: ديوانه: « صدى الأعماق »، ص ١٥-١٧.

(٦) انظر : ديوانه: « اشهدي يا قدس »، ص ٤١-٤٥.

(٧) أبو كريشه، د. طه مصطفى: « كتابه السابق»، ص ٤٤٨.

متلاحمة؛ لأن الأفكار مع هذا الانفعال الصادق يدعو بعضها بعضاً في تراحم شديد، أما إذا كان مفتعلاً، أو كانت التجربة غير واضحة المعالم في ذهنه فإن الأفكار تجئ كيفما أتفق دون رباط يجمع بينهما)[1].

إن هذه الوحدة لا تعني – بطبيعة الحال– عدم إمكانية تبادل الأفكـار، أو تقـديم الخواطر بعضها على بعض؛ لأن ذلك غير متصور في القصيدة الغنائية – وخاصة الطويلـة منها – التي تقوم على تصويرخواطر شتى، تولد شيئاً فشيئاً؛ وعليه فمن الذي يمكنه أن يقول إنه بإمكان الشاعر وهو يعالج موضوعه أن يرتب أفكاره ترتيبـاً تنازليـاً، أو تصـاعدياً؟؛ فالسابح في أفكاره لا يعرف كيف تنثال عليه خواطره، وأفكاره، وإذا أمكن ذلك في النثـر فإنه في الشعر يبدو بعيداً، إن لم يكن مستحيلاً [2]؛ (فالشاعر لا يخضع لمنطق التتابع الذهني الذهني البحت؛ لأنه لا ينظر إلى أجزاء القصيدة مستقلة عن بعضها حالة إنشائها، فهـو لا يؤلف جزءاً ثم يبدأ التفكير في تأليف الجزء الذي يليه.. وهذا يجعل تداعي المعاني لا يخضـع لسلطة الترابط الآلي، إذ يفترض في الشاعر ألا ينشىء علاقات قسرية بين المعاني، وإنما تنشأ تلك العلاقات بطريقة طبيعية حية، ومترتبة احتمالاً، أو ضرورة) [3].

وتأتي وحدة الغرض والموضوع عنصراً هاماً من عناصر الوحدة المعنوية في البنـاء الشعري، وتبرز بشكل أوضح في المقطعات الشعرية منها في القصائد الطوال؛ بسبب كـون المقطعات تقوم – في الغالب – على فكرة واحدة، وشعور نفسي واحد، مما يحقق الربط بين أجزائها بشكل قوي، ومتماسك؛ وهذا ما تجده في مقطعة (حطين) لـ(حسن القرشي) [4]، [4]، و (أمل) لـ (عبدالله بن سالم الحميد) [5]، اللتين انتظم كل واحدة منـهما موضـوع موضوع واحد دارت أبيا ا حوله؛ فالأولى: تناولت الخجل من حطين (الماضي) حين قارنت بينها وبين الواقع، والأخرى عرضت لمكانة حطين، وامتداد أثرها في النفس؛ فإن الشعور في

---

(١) المرجع نفسه: ص ٤٤٩.

(٢) انظر: أبو كريشة، د. طه مصطفى: « أصول النقد الأدبي»، ص ٤٤٥.

(٣) الحارثي، د.محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص ٥٢٦.

(٤) انظر: « ديوانه »، ج٢، ص ٥٤٦-٥٤٧.

(٥) انظر: ديوانه: « لقاء لم يتم»، ص ١٣.

كل واحدة من المقطعتين جاء متساوقاً منسجماً مع الغرض الذي تناولته؛ إذ جاء الشعور بالانقباض والألم سائداً في مقطعة القرشي حين قال:

حطين واخجلتا من يوم حطينا   واخجلتاه من الصيد المَيامينا[1]

وجاء الشعور بالتباهي، والاعتزاز مكتنفاً مقطعة الحميد حين قال:

حطين يا أملاً يلوح بخاطري   وله على التحنان خير مقام[2]

وهذا الشعور القوي الموحد السائد في المقطعتين تآزر مع وحدة الغرض والموضوع؛ مما حقق رابطاً قوياً ضم عناصر التجربة في لحمة واحدة.

ويأتي العنصر القصصي عنصراً فاعلاً في **تحقيق الوحدة المعنوية** في **التجربة الشعرية**؛ خاصة في القصائد التي قام بناؤها على القص التاريخي، أو الواقعي؛ فالوحدة فيها تبدو أشد وضوحاً وظهوراً من غيرها؛ لاعتمادها على القص، والحكي، والتداعي الشعوري، وقد أشار د.محمد غنيمي هلال إلى أن القصيدة التي تعتمد على عنصر قصصي لا يكفي لتحقيق الوحدة فيها الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً، بل لا بد فيها من تجاوز ذلك إلى ترتب بعضها على بعض في سببيتها، وتسلسلها الطبيعي؛ وإن ظل التاريخ سدى هذه الوحدة، ومقومها الرئيس[3]؛ وهذا يدل على أن مجرد القص وحده لا يكفي لتحقيق الوحدة ما لم يدعم ذلك عمق فكري، وتشويق نفسي، وترتيب سببي للأحداث يجعل المتلقي ينجذب إلى القصيدة، ويتابع أحداثها.

وموضوع كالموضوع الصلاحي شكل فيه القص التاريخي والواقعي مقوماً هاماً في التعبير عنه؛ مما جعل هذا القص يسهم بدور فاعلٍ في تحقيق الترابط بين أجزاء المعالجات الشعرية، وعناصرها المتنوعة؛ ومن النماذج التي برز فيها عنصر القص فاعلاً في إحكام وحدتها، وشد أجزائها، وربط بنائها ربطاً متماسكاً قصيدة: (حطين.. قصة خالدة) لـ (أحمد سالم باعطب)، حيث تجلت فيها الوحدة المتماسكة التي تدنيها من وحدة المسرحية من خلال تراتب أجزائها تراتباً تاريخياً ومنطقياً، بدأها بالمقدمة، ثم أعقب ذلك بعرض

(١) «ديوانه»، ج٢، ص ٥٤٦.

(٢) ديوانه: « لقاء لم يتم »، ص ١٣.

(٣) انظر: « النقد الأدبي الحديث»، ص ٣٩٩.

أسباب المعركة، ثم سرد وقائعها، ثم نتائجها، قاصداً- في هذا – إلى عرض الأحداث عرضاً تسلسلياً، مترابطاً يفضي أولها إلى آخرها، ويقوم آخرها على أولها، مرتباً بعضها على بعض في تتابع زمني ومنطقي، شاداً مقاطعها بأدوات أسهمت في تحقيق هذا التماسك والـتلاحم بين هذه المقاطع؛ فتجده وظف صيغ الماضي التي قامت بسرد الحدث، وأدوات العطف التي مضت بشد كل مقطع إلى سابقه في وحدة متكاملة، ملتحمة مترابطة، ومن ذلك قوله:

ومضـى الجـيش والهتافـات تعلـو تحضـن الأفْـق يمنـةً ويسـارا
فـالتقى الهـدي والضـلالُ فـدوت صـرخةُ الحـق في السـماءِ انتصـارا

...

ثُـم سـار البغـاةُ علجـاً فعلجـاً شـيعاً مثلّـت علـيهم حمـارا[1]

مستلهماً في بعض المقاطع أقوالاً تاريخية لبعض الشخصيات أسـهمت بـدورها في إحكام البناء، وتماسكه، وانتظام العنصر القصصي كقوله:

وتنـادى ضـياغم النصـر بحثـاً أيـن ريمونـد[2]؟ أيـن عنـا تـوارى؟

...

فـالَ أصـحابه: لقْـد جـن خوفـاً فـامتطى الجـبن للنجـاة فـرارا[3]

وهكذا تآزر العنصر القصصي مع بقية العناصر المتمثلة في وحدة الشعور والموضوع، وترابط الصورة في بناء النص بناءً محكماً،جعل منه لوحة شعرية قصصية مترابطة تضـامت أجزاؤها، ومقاطعها في التعبير عن الحدث التاريخي، وسرد وقائعه، وقص تفصيلاته بمنطـق الفن لا بمنطق التاريخ.

---

(١) ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٨-٧٩.

(٢) ريموند: هو ريموند الثالث صاحب طرابلس، توفي عقب هزيمة الصليبيين في وقعة حطين: انظر: السالم، د. السـيد السيد عبدالعزيز «طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي»؛ (الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشـر، بدون تاريخ »، ص ١٥٧-١٦١.
وانظر: عاشور، سعيد عبدالفتاح: « الحركة الصليبية »، ج٢، ص ٦٢٩.

(٣) ديوانه: « قلب على الرصيف »، ص٨٠.

الفصل الثانـي

لغة الشعـر

- المعجم الشعري.
- اللغة الرامـزة.
- السرد والحوار.
- الموسيقـ ـ ـى.

المعجـم الشعـري

- الظواهر اللافتة في المعجم.
- الحقول الدلالية.
- لغة المعجم الشعري.
- الظواهر الأسلوبية.

● الظواهر اللافتة في المعجم

الشعر في أساسه بناء لغوي لا يتشكل إلا داخل إطار اللغة؛ فاللغة هي مادة الأدب، وأهم مقوم من مقومات إنتاجيته، والشعر هو: فن اللغة كما يقول بول فاليري[1]، أو هو لغة داخل اللغة – على حد تعبيرِ جان كوهين[2]؛ وإذا كان الخطاب الشعري خلقاً، وإبـداعاً، وتشكيلاً في مكان العقل والنفس فإنه لن يكون كذلك إلا إذا تشكّلت بناه عبر مسـارب اللغة الشعرية التي هي لغة خارجة عن الخطاب العادي المألوف، وهي – في ذات الوقت – لغة داخل اللغة، لأنها لا تخرج عن النطاق القانوني اللغوي نحواً، ودلالة، وتركيباً[3]؛ وعليه (فإن لغة الشعر تخترق المحدود إلى اللامحدود، واللاشعري إلى الشعري، وتنتقل مـن نطـاق اللغة التخاطبية في نمطها التراتبي التقليدي إلى لغة مفتوحة على دلالات لا نهائية) [4].

ووفق هذه اللغة التي يوظفها الشعر للتعبير عن غاياته، تتحقق الشعرية[5] التي هي

---

(١) انظر: فضل، د. صلاح: « نظرية البنائية في النقد الأدبي»، ط(٣)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م)، ص ٣٤٧.

(٢) انظر: «بنية اللغة الشعرية »، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقـال للنشـر، ١٩٨٦م)، ص ١٢٩.

(٣) انظر: البريسم، د. قاسم: « منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري »، ط(١)، (بـيروت: دار الكنـوز الأدبية، ٢٠٠٠م)، ص ٤٣.

(٤) الموسى، د. خليل: « قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر »، (دمشق: منشورات اتحاد الكتـاب العـرب، ٢٠٠٠م)، ص ١٠٩.

(٥) يختلف مفهوم الشعرية باختلاف المدارس والمذاهب الأدبية وتعاقبها، ورؤية كل منها للمكونات الأساسية الـتي تجعل من الرسالة الشعرية اللغوية عملاً فنياً مبدعاً ومثيراً: انظر في هذا على سبيل المثال:

- كلر، جوناثان: « الشعرية البنوية»، ترجمة: السيد إمام، ط(١)، (القـاهرة: دار شـرقيات، ٢٠٠٠م)، ص ١٤١-٢٢٥.
- الغذامي، د. عبدالله: « الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة في نموذج إنساني معاصر»، ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ٢٠ وما بعدها.
- الخلايلة، د. محمد خليل: « بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين »، ط(١)، (الأردن: عالم الكتـب الحـديث للنشر والتوزيع، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٥-٢٠، وانظر، البريسم، د. قاسم: «منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري »، ص ١١٣.
- كوهين، جان: «بنية اللغة الشعرية»، ص ٦، ٩.
- وانظر في هذا كذلك، ابن الشيخ، جمال الدين: « الشعرية العربية»، ترجمة: مبارك حنـون، محمـدالوالي، ومحمد أوراغ، ط(١)،(الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م).

لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراءها من إشـــارات، وموحيات لا تظهر في الكلمـات، ولكن تختبئ في مسارا[1]، وذلك في مقابل اللغة المعيارية التي تعتبر الخلفية الـتي يـنعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل الشعري[2]؛ ولكي يتسنى الوقوف على لغة الشعر في القصائد التي استدعت صلاح الدين وحطين في أبعادهما التعبيرية والجمالية لا بد من النظر في مكونات هذه اللغة التي يأتي في مقدمتها المعجم الشعري، واللغة الإيحائية الرامزة، والبناء السردي الحواري، والموسيقى.

ويأتي المعجم الشعري جزءاً في البناء الذي تتشكل منه لغة الشعر، وتقـوم علـى إنتاجيته؛ فـ (الشعر بناءٌ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر ا يـد بمثابـة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات في تشـييد بنائـه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه، وتأمين تماسكه؛ وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مـع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ويحكّم له، أو عليه) [3]؛ فـ (شعرية القصيدة لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال ما يقدم عليه الشـاعر مـن تجـاوزات بارعـة، وانتهاكات محببة لثوابت القول، وعادات التعبير المتعارف عليها؛ فالقصـيدة في حقيقتـها ليست إلا خضرةً خلابة تتفتح في خشب اللغة) [4]؛ ومن هنا تنبع أهمية المعجم الشـعري، والوقوف عليه، وتناول العناصر الأساسية، والظواهر الأسلوبية المشكلة له وصولاً إلى شعرية التعبير، وفاعلية النص التي (لا تكمن إلا في لغته: في رواء العبارة، وكثافة التعبير، وفي تـوتر اللغة، واحتفائها بالانزياحات المفاجئة) [5].

- أدونيس: « الشعرية العربية »، ط(٣)، (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠م).

(١) هذا هوتعريف رومان ياكبسون للغة الشعرية. انظر: «قضايا الشعرية»، ترجمة محمد الـوالي، ومبـارك حنـون، ط(١)،(الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، ص ١٥.

(٢) انظر في الفرق بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان، موركارفسكي: « اللغة المعيارية واللغة الشعرية»، ترجمـة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٥، ع١، ١٩٨٤م)، ص ٣٧-٤٦.

(٣) حسنين، أحمد طاهر: «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم»، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٣، ع(٢)، يناير/ فبراير/ مارس، ١٩٨٣م)، ص ٢٩.

(٤) العف، عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٤٣.

(٥) العلاق، د. علي جعفر: « الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثـة»، ط(١)، (الأردن: دار الشـروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ١٢.

فالشاعر الحق لا يعد شاعراً كما يقول جون كوين (..لأنه فكر، أو أحس؛ ولكـن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقرية ترجع إلى اختراع الكلمة) [1].

وبالنظر في **المعجم الشعري الذي استدعى صلاح الدين وحطين** في **الشعر المعاصر** **تجد أن هناك عدداً من الظواهر اللافتة** في **هذا المعجم:**

أولها: أن الشعراء المعاصرين –في هذا الموضوع– كـانوا مشـدودين إلى الماضـي الصلاحي بكل ألقه، وزخمه، وعنفوانه، وفي ذات الوقت انشدوا إلى الواقع الذي يعيشـون فيه، وينفعلون به، ويتفاعلون مع أحداثه، ويستدعون صلاح الدين تحت إلحـاح ظروفـه، وأزماته؛ وعليه فقد انطلقوا في تناولهم الشعري من بعدين اثنين:

الأول: بعد الماضي الذي تتوق فيه الذات الشاعرة إلى تاريخهـا المشـرق الزاخـر بالبطولات، والانتصارات، والأمجاد فتتمنى عودته، والعيش في أكنافه بعد شعورها بـإفلاس الحاضر من كل هذه المعاني.

والبعد الآخر: هو بعد الواقع المعاصر الذي برم فيه الشـاعر الحـديث (بالهزيمـة، والسقوط، وإحساسه بالضياع...؛ ومن ثم جاءت التجارب اليائسة الحزينة المُدينة للواقـع المعيش المرير حتى وقع أكثر الشعراء في دوامة الرفض، وراحوا يهتفون بسـقوط رمـوزهم المعاصرة التي اشتركت في صنع الهزيمة) [2]؛ وبالتالي فقد شكلت ثنائيات: الماضي/ والحاضر، والمثال/ والواقع، والحلم/ والحقيقة، شكلت بنية عميقة للسياقات الشعرية وللبناء الفني فيها، وبرزت في المعجم من خلال صيغ: المباهاة، والفخر، والإعجـاب، والتـذكر، والأمـل، والتطلع، والمناشدة، والنقد، والمعاتبة..؛ إلا أن الشعراء كانوا أقرب إلى واقعهـم المعـيش، وألصق به، وأقدر على تصوره، وتصويره؛ الأمر الذي أفرز جدلية بين الذات والموضـوع، والواقع المعيش، والواقع المتصور؛ فالواحد من الشعراء يوجه طاقته إلى الخارج ليهدم بنـاءه، ويقيم بناءً جديداً وفقاً لطموحاته، وأحلامه، وآماله المنشودة؛ غير أن هذا التوجه للخـارج

---

(١) «بناء لغة الشعر»، ترجمة: د. أحمد درويش، ط(٣) (مصر: دار المعارف، ١٩٩٣م)، ص ٥٥.

(٢) مطاوع، علي عبدالوهاب عبدالحليم: « الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث»، ص٤٠٠.

ليس إلا صدى لهذا الداخل الغائب، وما هو إلا ردة فعلٍ لإنكسار الحلم الحقيقـي الـذي افتقدته الذات الشاعرة؛ ومع هذا فإن الشعراء المعاصرين كانوا أقرب إلى واقعهم؛ وتراجعهم إلى الماضي الصلاحي لم يكن تراجعاً للحلول، والمتابعة التاريخية، والرصد المستقصي معارك صلاح الدين، وانتصاراته – كما فعل الشعراء المعاصرون له-؛ بقدر ما كان تراجع نقـلٍ، وتوظيف، واستدعاء للماضي ليحل في الحاضر، ويعالج أزماته؛ ولذلك جاء معجم الغالبيـة العظمى من الشعراء في ألفاظه، وعباراته متلائماً مع الواقع الثقافي الذي يعيشونه؛ ولا غرابة في هذا فإن (اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر) [1] كما يقول محمد بنيس، إضـافة إلى أن (لكل عصر همومه، ومشاكله، وقضاياه؛ والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك...؛ واللغة بوصفها ترجماناً لكل فعلٍ، أو المقابل اللفظي لكل موقـف – إنما تتكيف بحكم ما في طبيعتها من طواعية، ومرونة وفقاً لكل فعل، وكل موقف، فإذا هي تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الأفعـال، والمواقـف) [2]؛ وإن قصـر بعضهم، أو أخفق في التعبير فليس إخفاقه راجعاً إلى معايشته الواقع بقدر ما يعود إلى قصور مؤهلاته الإنتاجية، وقدرته على التمثل الثقافي، وقد يعود إلى غلبة الانفعـال واسـتعجال القبض على اللحظة الشعورية، وعدم إنضاج التجربة في إعطائها مـا تسـتحق في ضـبط حركتها الداخلية.

وثاني هذه الظواهر اللافتة في المعجم الشعري: أنه على الرغم من كثرة الشـعراء المعاصرين الذين استدعوا الشخصية الصلاحية – بشكل جزئي، أو كلـي -، واخـتلاف بيئا م ومنازعهم الفكرية والفنية فإنه يلحظ تواردهم على مادة تراثية جـاهزة، ومعجـم شعري يحومون حوله؛ مما جعل أشعارهم تتشاكل إلى حد ما؛ ويبدو أن هذا التشاكل مرده إلى أن الذهن العربي – عموماً – يميل إلى التشاكل لانتمائه إلى ثوابت يقينية (لا تقبل إعادة النظر بالزيادة أو النقصان؛ فالله سبحانه وتعالى أكمل لنا الدين، وقد تشكلت الذهنية العربية المسلمة من طبيعة هذا الدين، وما دار حوله من حركة فكرية واسعة) [3]؛ وهذه الثوابـت تضغط على معظم الشعراء العرب المعاصرين في كل حركا م؛ خاصة إذا أراد الواحـد أن

---

(١) « الشعر العربي الحديث: بنياته، وإبدالا ا »، ص ٧٨.

(٢) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، والمعنوية»، ص ١٥٠.

(٣) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً »، ص ٧٥.

يتحدث برؤية جمعية فهو ينطلق من هذا التشاكل، ويرتد إليه؛ لأنه تشاكل حـي مسـتمر فاعل؛ بوصفه قيمة حضارية غير منغلق، ولا معوق، إضافة إلى توحد الخصوصيات، وتداخل المشتركات، وتقارب الهموم الجمعية التي يعاني منها المواطن العربي –عمومـاً-، والشـعراء المعاصرون – على وجه الخصوص -؛ والتي استدعوا الشخصية الصلاحية للتعـبير عنـها، ومحاولة معالجتها فهاجس الحلم، والتطلع لتغيير الواقع كان قاسماً مشتركاً عند كل الشعراء؛ انطلاقاً من (أن الشعر يريد أن يجعل من الواقع حلماً، ومن الحلم واقعاً؛ ولكي يتحقق ذلك فلا بد من الإعلان عن رفض الشكل الحالي للواقع الاجتماعي، وذلك عن طريق تعريتـه، وفضح تناقضاته، والكشف عن الجذور العميقة التي تخفي أدواءه)[1].

وثالث هذه الظواهر تتمثل في أن المعجم الإسلامي في الشعر الذي تناول شخصية صلاح الدين من الوضوح بمكان؛ تجد ذلك عند شعراء الاتجاه الإسـلامي الـذين صـبغوا تناولهم بصبغة إسلامية، وانطلقوا في رؤيتهم من تصور الإسلام، ونظرته الشمولية للوجود، والحياة، والإنسان، ورأوا في صلاح الدين، وحطين صفحة بطولية، وجهاديـة مشـرقة في تاريخنا الإسلامي، صنعها الإسلام، وأقامتها حضارته العظيمة، فاندفعوا إلى بعثها، وإحيائها، والتذكير ا؛ بوصف ذلك جزءاً من النهج الذي اتبعـوه في تـوجههم صـوب التـاريخ الإسلامي، وبعثه، وجعله (دروساً تعالج ا الأمة واقعها، وتستكمل نقصها، وتجدد الرجـاء في قلوب أبنائها،وتحفز هممهم إلى الجهاد،وتعصم نفوسهم من الإحباط والقنوط) [2]؛ لـذلك تقف في هذا المعجم على ألفاظ مثل: (الإسلام/، الإيمان/ دعوة الحق/ راية التكـبير/ أمـة الإسلام/ الوحي/ الذكر/ التهليل/ التحميد/ الشكر/ الحـق/ الأذان/ الجهـاد/ الشـهادة/ الشهيد/ القدس/ مسرى الرسول...) [3].

وغالباً ما يتقاطع هذا المعجم الإسلامي مع المعجم التـاريخي في أبطـال الإسـلام، ومعاركه الفاصلة؛ حيث يتداخل صلاح الدين مع عمر بن الخطاب، وخالد بـن الوليـد، وسعد بن أبي وقاص، وبلال بن رباح رضي الله عنهم، كما يتداخل مع طارق بن زياد، والمعتصـم،

(١) المساوي، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، ص ٢٥٣.

(٢) طبوشه، د. نبيل سليمان: « الاتجاه الإسلامي في الشعر المصري المحافظ» ، ص ١٨٧.

(٣) انظر في هذا على سبيل المثال: العظم،يوسف:قصيدته:«الله أكبر»،ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص٨٧-٩٤.

وانظر: الألمعي، زاهر بن عواض: قصيدته: « في مشاعر الحج»، ديوانه: « على درب الجهاد»، ص١٤٣-١٥٧.

والقسام.. وغيرهم[1]، وتتقاطع حطين مع بدر والقادسية، واليرموك، وعين جالوت، وغيرها من المعارك الإسلامية[2]؛ وهذا المعجم الإسلامي الحافل – بهذه البنى الصياغية عند هؤلاء الشعراء – فرضته ثقافتهم التاريخية الإسلامية – من جهة – وطبيعة الموضوع الذي يتناولونه، وهو الإشادة بحضارة الإسلام، ومجده، والفخر بعظمائه، واستنهاض الهمم بالتذكير بهذه الصفحات المشرقة فيه – من جهة مقابلة -؛ إلاّ أن حشد هذه الأسماء التاريخية، والمعارك الإسلامية مع الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين قد جاء عند بعض الشعراء أكثر ارتباطاً بالنسيج الشعري، وأقدر تناغماً مع المعاني التي هدف البعض إلى التعبير عنها كالتذكير بالشخصيات الجهادية التي كان لها في تاريخنا الإسلامي بطولات مشرقة، والاستنجاد بها، والتأسف على الواقع الذي افتقدت فيه اليوم، وكذلك الحال بالنسبة للمعارك الفاصلة في الإسلام، غير أن المعجم التاريخي المحتشد بهذه الرموز، والمعارك قد جاء عند البعض الآخر عبئاً على بنائه الشعري، ومكرراً بطريقة ثقيلة من خلال نظم مسطح لا عمق فيه، لم يقدر الشاعر فيه على تفتيق الدلالات، واستثمار الإيحاءات، وقد سبقت الإشارة إلى نماذج من هذا النوع عندما تناول البحث التسجيل والتوظيف.

رابعاً: أفصح المعجم عن العلاقة بين المتن الشعري، وصلاح الدين، وحطين، وقد قامت هذه العلاقة على بعدين متقابلين:

البعد التواشجي الاندامجي الذي أبداه الشعراء مع الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين في صورتيهما الماضيتين، وآفاقهما الانتصاريتين، والتي يتراجعون إليهما، ويسترفدون ألقهما التاريخي، ويستحضرون كل أبعادهما المشرقة؛ والناظر يجد أن المعجم في سياقاته

---

(١) انظر على سبيل المثال: دماس، منصور: قصيدته: « نداء فلسطيني جريح»، ديوانه: « الأمل الهامس»، ص٩٨، وانظر: مفلح، محمود: قصيدته: « حجر حجر»، ديوانه: « لأنك مسلمٌ»، ص 55.
وانظر: السماعيل، إسماعيل: قصيدته: « نزية القبرصلي»، ديوانه: « اشيقر، والسفر»، ص ٣٠.
وانظر: قاضي، عبدالرحمن: قصيدته: « الجهاد الجهاد»، ديوانه: « احتراق الصمت»، ص ١٤٨.

(٢) انظر على سبيل المثال: عبدالرحمن، أسامة: قصيدته: « ليتني أسهر في عينيك»، ديوانه:«واستوت على الجودي»،ص٩٧،وانظر: مفلح،محمود: قصيدته:«شموخاً أيتها المآذن»، ديوانه: « شموخاً أيتها المآذن»،ص٢٢.
وانظر: تيم، سعيد، قصيدته: « حين تظهر الدماء»، ديوانه: « المرافئ البعيدة»، ص ٢٧.
وانظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته: «فلسطين وصحوة الميلاد»، ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص١٣٤.

التعبيرية عبر عن ارتباط الشعراء بالشخصية الصلاحية، ومعركة حطين، ونقل تعــاطفهم، وانفعالهم ـما، وتقديرهم لهما بما يتوافق مع عمق المكانة السامقة التي يحتلا ــا في الــنفس الشاعرة؛ حيث نقف في هذا البعد الارتباطي على ألفاظ مثل: (ا ـد، والعــزة، والبطولــة، والنصر، والانتصار، والناصر، وا اهد، والفارس..) [١]؛ بوصف هــذه الألفــاظ ملامــح أسلوبية تفصح عن رؤية الشاعر المعاصر لصلاح الدين، ولحطين، وتقديره لهما في إطارهمــا التراثي الخالد؛ (فبهذه يحدد الشاعر علاقته بالعالم، فالمكان، والزمان، والطبيعة، والألــوان، وأسماء الأعلام.. كل هذا يتحول لدى الشاعر إلى عناصر، أو أدوات يرى ـا، ومن خلالها العالم) [٢]؛ وهذا الارتباط بصلاح الدين، والاحتفاء به، والتقدير له ملمح يكاد يشتــرك فيه كل الشعراء المعاصرين – الذين أمكن الوقوف على معالجا ـم في هذا الموضوع-؛ بل بلغ الحد بالبعض منهم أن عد جيرة قبر صلاح الدين أمراً يكسب الميت ا ــد كمــا في قــول (فيصل التلاوي: الأردن*) (كم في الموت من عجب)، التي رثى ـا الشاعر محمد مهــدي الجواهري حين دفن بدمشق بجوار ضريح صلاح الدين فقال:

أبــا قُــرات وداعــاً لا لقــاءَ لــه	**روى ضريحك فيض الغيث والسحبِ**
وجيــرة لصــلاح الــدين هانئــةً	**أضفْت مجداً لما قد خط بالقُضــبِ[٣]**

بالقُضــــــــــــــبِ[٣]

(وهكذا فإن هذا الشعر – وما أشبهه – ينــزع إلى طمس الحقيقة المسطحة شعرياً للقبر باعتباره مكاناً يضم الجثة، ويعتد برؤيا شعرية تنطلق من الاعتداد ببقاء المُثــل القــيم العليا، وتأثيرها على الوضع الذي يحل فيه أهلها) [٤].

---

(١) انظر على سبيل المثال: الجيتاوي، صالح بن عبدالله: قصيدته: « الغضبة القدسية»، ديوانه: «صدى الصحراء»، ص الصحراء»، ص ٢٦، وانظر: رشيد، محمد هاشم: قصيدته: « في يوم بدر»، «الأعمــال الشــعرية الكاملــة»، ص٣٣٨. وانظر: العظم، يوسف: قصيدته: « معركة حطين»، ديوانه: « أناشيد وأغاريد»، ص٤٠.

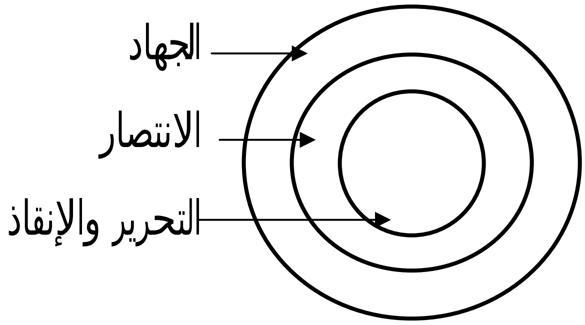
(٢) الطوانسي، شكري، « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ٥٠٧.

* لم أقف له على ترجمة.

(٣) ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٧٠.

(٤) الثبيتي، د. جريدي المنصوري: « شاعرية المكان »، ص ١٥٤.

والمتأمل يدرك أن المعجم في ارتباطه بصلاح الدين حام حول ثلاث دوائر متداخلـة هي:



ففي هذه الدوائر الثلاث دارت مفردات المعجم – تقريباً -، واشتقت الصفات التي وسم ا الشعراء صلاح الدين؛ حيث شكل الجهاد بمتعلقاته المتعـددة الـدائرة الأوسـع، والأشمل، ليعقبه النصر، والانتصار، ثم التحرير والإنقاذ؛ وتكاد ترتبط ذه الدوائر الـثلاث كل الملامح والصفات المتعلقة بالشخصية الصلاحية بما في ذلك الصفات المعنوية، والسجايا الخُلُقية؛ فالشاعر (حسن القرشي) – على سبيل المثال – حين أشار إلى صفة الإبـاء عنـد صلاح الدين في قصيدته: (كفاح لفلسطين) ربط هذه الصفة بسياق جهادي تمثل في حفـز الأمة، وحثها على الجهاد فقال:

نسوا صلاح الـدين زاكـي الشـمم   مجـدداً مـن حمـاة المُعتصـم[1]

ومثله في هذا الأمر بقية الشعراء[2] الذين عرضوا بعض الصفات المعنوية التي تميز ا صلاح الدين كـ (كرمه/ وعفوه/ وصفحه/ ورحمته/ وحسن تعاملـه مـع الأعـداء/ وعزيمته/ وتضحيته/ وإصراره...)، وربطوا هذه الصفات بالجانب البطولي الـذي غرسـه الإسلام فيه، كما ربطوه بالجانبين الانتصاري، والجهادي المفقودين في الواقـع المعاصـر؛ واللذين ينشدون تحققهما في بطل مثالي كصلاح الدين، يجمع في تكوين شخصـيته تلـك الصفات، ويوظفها لمواجهة الأعداء.

---

(١) «ديوانه»، ج٣، ص ٣٣٢.

(٢) انظر على سبيل المثال: الحميد، عبدالله بن سالم: قصيدته: « ثورة الحجارة»، ديوانه: « أمل جـريح»، ص١٧، ص١٧، وانظر: سعيد، سليم: قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

وقد عبرت عن هذا الارتباط بالشخصية الصلاحية مؤشرات صياغية كشفت عـن عمقه، وتفاعل الذات الشاعرة معه، فجاءت هذه الصياغات محملة بكثافات إشارية تنقـل البعد التواشجي الوجداني الذي يحمله الشاعر المعاصر للشخصية الصلاحية في ألقها التاريخي؛ وذلك عبر بعدين بارزين:

البعد الاستدعائي المرتبط بالسياق من خلال صيغة اللقب: (صلاح الدين) الـتي استدعى ا الشعراء هذه الشخصية، وآثروا توظيفها في السياق الشعري على الاسم المباشر: (يوسف)؛ الذي تجافوا عنه، فلم يذكر في النصوص الشعرية إلا مرتين، واحدة عند الشـاعر (أحمد فرح عقيلان) في قوله:

ونعيـد في حطـين سـيرةَ يوسـف ... يغزو، وسيف الـدين فـي يمنـاه[1]

والأخرى عند الشاعر (محمد بن سعد الدبل: السعودية ١٣٦١هـ ـ/١٩٤٢م-...) في قوله:

أنت مـن يوسـف بحطـين يرمـي ... بالقـذيفات فـي قُلُـوبِ العـداءِ[2]

والاستدعاء باللقب – على الرغم من مجيئه؛ نظراً لكونه أكثر شهرة مـن الاسـم المباشر الذي قد يكون مجهولاً عند البعض – إلا أن حضوره ذه الكثرة اللافتة، وارتباطـه بسياقات التمجيد، والتقدير، وإبداء الحب لصلاح الدين، والإعجاب بـدوره الجهـادي، والبطولي، يعطي قيمة دلالية توحي ذا البعد الارتباطي بالشخصية المستدعاه، و ذا اللقب؛ انطلاقاً من مفهوم القصدية الذي يعني: أن اللغة جزئياً، أو كلياً يمكن أن تفَسـر، أو تـبرز بالنظام الطبيعي للأشياء، أو الأفكار؛ خاصة وأن كثيراً من الباحثين الرمزيين قد أحلوا أسماء الأعلام، ومشتقا ا مكانة مهمة في النص؛ لأ ا تعد وسيلة تنقل أسماء الأعلام من الاعتباطية إلى القصدية فتصبح حينئذ ذات قيمة رمزية[3]؛ خاصة إذا رفدها السياق، وهيأ لها ذلـك، إضافة إلى أن الاسم يدلّ على الذات في حين أن اللقب يدل على الاسم، وعلى صفة مدح،

(١) قصيدته: « شرف السماء»، «الأعمال الكاملة»، ص ٤٩.

(٢) قصيدته: « في الشباب»، ديوانه: « إسلاميات»، ص ٦١.

(٣) انظر: مفتاح، د. محمد: « تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص»، ط(٣)، (الدار البيضاء: المركز الثقـافي الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص ٦٣-٦٤.

أو ذم ترتبط به كما قرر النحاة ذلك[1]، وعليه فإن اللقب (يمثل إشارة توصيف، وتعيين في في الوقت نفسه) [2]؛ ويبدو أن الشعراء قد وجدوا في إيحاءات اللقب: (صـلاح الـدين)، وقيمه الدلالية غنىً أسلوبياً يحقق الترابط الشعوري، والتمجيد النفسي الذي يكنونـه لهـذه الشخصية، ويحقق المعاني الجهادية والانتصارية التي يتطلعون إليها فآثروا العزف على وتـره، وتوظيفه دون غيره.

ويأتي البعد التعبيري الآخر متمثلاً في صيغ الوصف، والخطاب والتشبية، والمناجاة، واستحضار الصورة المشخصة صلاح الدين عبر ألفاظ، وتراكيب وجدانية شفيفة تنقل هذا الامتزاج والتواشج العميقين مع صلاح الدين، وحطين، ووفق الـدلالات النفسـية لهـذه الألفاظ، والجمل التي تصور المشاعر، والانفعالات، وتجسد اللحظات التي (تستنطق عنـف التجربة العاطفية، واندماجها بالروح) [3]، حيث تقف في هذا الجانب على ألفاظ، وتراكيب وتراكيب توجه إلى صلاح الدين، وحطين مثل: (يا ربيع القلب/ يا عرسي السماوي/ يـا شمسي/ يا أنفاس حطين/ يا قاهر العدا/ يا أمير الركب) كما تقف على: (صـلاح الخـير/ وصلاح الفضل/ وصلاح العلا/ والفاتح الصلاحي/ وجيش صلاح الدين الظـافر/ وسـيفه القاهر/ وأنف صلاح الدين الساجد/ طيف صلاح الدين العابر/... وأريج حطين/ وشـذا حطين/ وعرس حطين..) كما في قول (حيدر محمود) مخاطباً صلاح الـدين علـى لسـان القدس:

يا ربيع القلب،

يا عرسي السماويا..

يا شمسي التي ستعيد

---

(١) انظر: الأزهري، الشيخ خالد: « التصريح بمضمون التوضيح»، تحقيق د. عبدالفتاح البحيري، ط(١)، (القـاهرة: (القاهرة: مكتبة الزهراء للإعلام العربي، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ج١، ص ٣٨١، وانظر: الصبان، محمد بن علي: «حاشية الصبان على شرح الأشموني»، ط(١)، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشـر، بـدون تـاريخ)، ج١، ص١٢٨، انظر: الشافعي، محمد الخضري: « حاشية الخضري على شرح ابن عقيـل»، (بـيروت: دار الفكـر للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، جـ١، ص ٨٤.

(٢) مجاهد، أحمد: « أشكال التناص الشعري »، ص ٢٨.

(٣) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ١٣٥.

يوماً ما...

إلى عيني.. عينيا

.. ..

تعالَ إلى من حطين[١]

وقول (محمد راجح الأبرش) في قصيدته (رسالة إلى صلاح الدين):

أناجي صلاح الخيْر، والفضل، والعلى
... وقد عاش فينا قائداً، وموحدا

فيا يوم حطين لك الشوق، والهوى
ويا يوم حطين دعوتك منجدا[٢]

إن مثل هذه الألفاظ، والتراكيب حين تحملها صيغ المناجاة، والخطاب، والتشوق تعبر عن عمق التعاطف، والحب والتطلع إلى القائد الإسلامي المنقذ الذي يستعيد الأرض الإسلامية من أيدي الغاصبين؛ والشعراء في هذا يصدرون عن شعور أصيل، وعاطفة موضوعية صادقة تقوم على أسس من المعالم، والملامح ، والصفات في شخصية صلاح الدين، وفي معركة حطين، والعاطفة الصادقة حين تنبعث عن سبب حقيقي غير زائف، ولا مصطنع تكون عميقة، و ب الشعر قيمة خالدة[٣].

أما البعد الآخر من بعدي العلاقة بين المتن **الشعري، وصلاح الدين، وحطين** التي **أفصح عنها المعجم الشعري فهو** البعد التنافري؛ والمقصود به: تلك العلاقة التي قامت بين الخطاب الشعري المعاصر – عند بعض الشعراء وصلاح الدين، وحطين في صور ما المعاصرة المعادلة للواقع، والتي تراءت لهذا الخطاب صورة متناقضة مغايرة لحقيقة صلاح

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، «الأعمال الكاملة »، ص ٥٨.

(٢) ديوانه: « دموع على القدس»، ص ٦٠-٦١، وانظر في هذا على سبيل المثال. التلاوي، فيصل سليم: قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه «أوراق مسافر»، ص ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٥.

(٣) انظر: الشايب، أحمد: « أصول النقد الأدبي »، ط (٨)،(القاهرة: مطبعة الاتحاد العربي، ١٩٧٣م)، ص١٩٠.

الدين، وحطين التراثيتين، وبعدهما البطولي والانتصاري؛ مما دفع به إلى مهاجمتها، ونقـدها، والسخرية منها، ومن الواقع الذي تشكلت فيه، الأمر الذي أنشأ علاقة تنافرية بين صـلاح الدين، وحطين في صور ما المتشكلة في الواقع، وبين الخطاب الشعري، وقد قامـت هـذه العلاقة على النفي، والتدمير، (ومن منطقة التدمير، أو الخلاص تبدأ فاعلية مضادة في محاولة إنتاج واقع جديد) [1]؛ والخطاب الشعري هدف ذا إلى زحزحة هذه الصـورة السـلبية، وإحلال الصورة الحقيقية المرغوب فيها مكا ا عبر أساليب الرفض، والتهكم، والسـخرية، والنقمة، وإبداء عدم التوائم مع هذه الصورة المزيفة؛ لأ ا صورة مفجعة، ومؤلمـة لـنفس الشاعر، باعثة على الأسى والحزن، ومن ثم فقدعمد إلى رفضها ومواجهتها، وتأنيب الواقع الذي أفرزها؛ لهذا تقف في هذا الجانب – وبكثرة – على صـيغ الـرفض، والمواجهـة، والتعنيف مثل: (كرهت/ رفضت/ أمزق..) إلى غيرها من الصيغ، تجد أنموذجاً علـى هـذا عند: (أسامة عبدالرحمن) في قصيدته: (أنا والعالم العربي)؛ التي عبر فيها عن التخاذل العربي الذي جعل من صلاح الدين صورة ممسوخة عند الذين جردوه من قيمته، وفاعليته التاريخية فأحالوه الى لافتات، وشعارات للزينة، والتجميل، والتباهي فاندفع الشاعر إلى رفض صورة صلاح الدين في هذا الشكل، وعدم التوافق معها، وكراهيتها حين قال:

إنِي كَرِهت صـلاح الـدين نلبِسـه تاجاً، ونجلسـه عـرش السـلاطين
إني كَرِهـت صـلاح الـدين نسـأله في كُل يـومٍ علـى أبـوابِ حطـين
إني كَرِهت صـلاح الـدين نكْتبـه في اللافتات، ولَوحـات الـدكاكين
إني كَرِهت صـلاح الـدين نطْلقُـه على الشوارع، أو فَـوق الميـادين [2]

ولسنا بحاجة إلى أن نشير إلى أن هذه الصيغة المكررة: (إني كرهت) إلحاحٌ على هذه العبارة، وقصد لإبرازها، وتسليط الضوء على بؤرة شعورية داخلية في أعماق المبدع تتصل بعمق الألم، والتبرم، والرفض، وا افاة لصلاح الدين المتشكل ذه الصورة المتخاذلة؛ وهـو ذا التكرار الضاغط على هذه العبارة يعمد إلى (وصف شعوره، وتضخيم ذلك الشـعور لإبراز الموقف في صورة مؤثرة على وجدان المتقبل) [3]؛ وقد تكون النص من لبنتين متقابلتين

(١) عبدالمطلب، د. محمد: « هكذا تكلم النص»، ص ٧٧.

(٢) ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٤٢.

(٣) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ص ١٨٩.

متقابلتين تكاملتا في التعبير عن هذه الصورة الرافضة؛ حيـث شـكلت الأولى منـها: (إني كرهت صلاح الدين): المقدمة، وشكلت الثانية: السبب والنتيجة، والتعليل لهذه المقدمـة: (نلْبسه تاجاً/ نسأله في كل يوم../ نكتبه في اللافتات/ نطلقه على الشوارع)، وقد جـاءت البنيتان أقرب إلى الشكل المتوازي: تكونت الأولى من (اسم + فعل+ فاعل + مفعـول + اسم صريح) مع إسناد فعل الكراهية للذات الشاعرة -محرر الجهة الناطقة-؛ ليكون الفعـل والتعبير أصدق وأبلغ، وجاءت البنية المقابلة مكونة من (فعل مضارع + فاعل مستتر: (نحن) + مفعول به: (ضمير متصل يعود على صلاح الدين)؛ وإسناد الفعل المضارع إلى الفاعـل المستتر الدال على الجماعة، وسبكه يوحي بممارسة هذا الفعل بشكل مستمر تقوم به الأمة، وتمارسه على مستواها الجمعي، متحولاً الفعل بهذا إلى ظاهرة حياتية لا تنقطع، وقد جاءت نقمة الشاعر، وغضبه، ورفضه هذه الممارسة من خلال قوله: (إني كرهت صلاح الـدين) المكررة في النص بهذا الشكل اللافت لتعبر عن هذا المستوى الحياتي، وعدم التوافق معـه، أو الرضى به.

وقد تقوم العلاقة التنافرية بين المتن الشعري وصلاح الدين حين يتحول صلاح الـدين إلى صلاح المعاصر المجسد للظاهرة الصوتية، والوعود الخادعة؛ وهذه الشخصية الصلاحية المزيفة أسهم في صناعتها المعادل الواقعي، أو الشخصية المتقمصة صلاح الدين (الماضـي)، والـتي حاولت إقناع الآخرين بذلك، إضافة إلى الواقع الاجتماعي الذي صدق هذا الزيف، وعلق عليه الآمال، وقد جاءت طريقة الخطاب في التعبير عن رفض صلاح الدين المزيف – في هذا المستوى – مختلفة عن السابقة من حيث توظيف الصيغ الدلالية، والبنى التركيبية، إذ قامـت على الوصف، والإضافة، واعتمدت – في الغالب – على مخاطبة شخصية مقصودة؛ إما عن طريق الضمير المباشر، وإما بالالتجاء إلى النداء الشعري كمؤشر يقوم بوظيفة الاستحضـار الشخصي[1]، ومن خلال هذه البنى حاول الخطاب الشعري بلورة صورة صـلاح الـدين المزيفة في ذهن المتلقي، وعبر – في ذات الوقت – عن رفضه لها، وتنافره معها، ومن الأمثلة

---

(١) انظر: كنوني، محمد: « اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد »، ص ١٩٥.

على هذا النمط قول (أمل دنقل): (موجهاً انتقاده المر إلى صلاح الدين: جمال عبدالناصـر)[1]:

يا صلاح الدين:

يا أيها الطبلُ البدائي الذي تراقص الموتى

على إيقاعه ا نون.

للعـرب الغرقـى الـذين شـتتتهم سـفُن القَراصـنة
وأدركتهم لعنةُ القَراعنة

وسنةً بعد سنة

صارت لهم حطين

تميمةَ الطفْل، وأكسير الغد العنين[2]

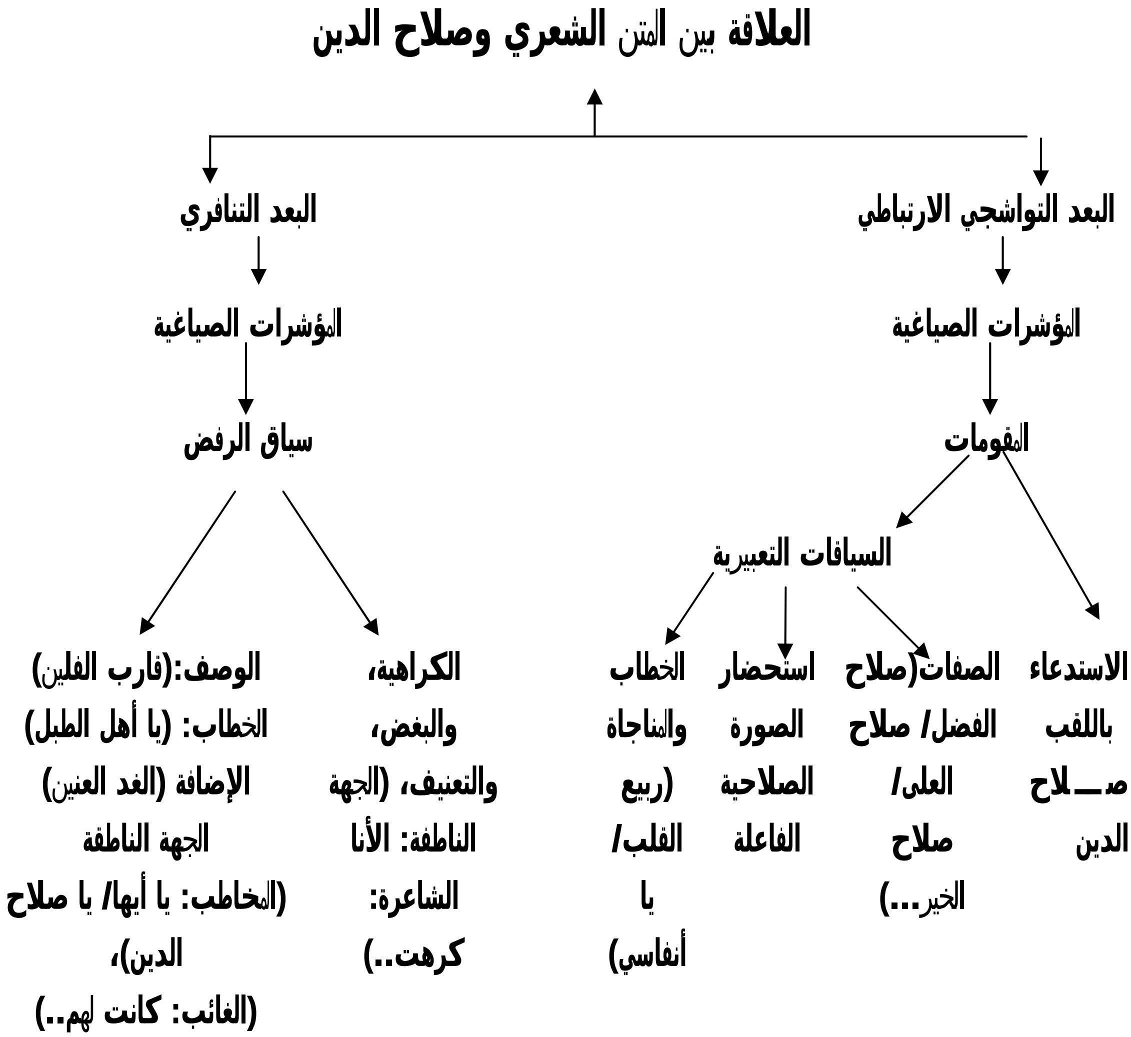
وإذا كانت الألفاظ هي: أصوات رمزية للمعاني تتجاوز دلالا ا المعجمية في البنـاء الشعري، لتنصب على أعماق النفس، وتجسد الحالة الشعورية للمبدع[3]، فإن الألفـاظ في معالجة الشاعر – السابقة – بتشكيلا ا السياقية – ترسم صورة صلاح الدين المزيف، وتعبر عن مدى التنافر التضادي معه؛ خاصة ألفاظ: (الطبل البدائي/ قارب الفلين/ ا نون/ الغـد العنين..) بإيحاءا ا الواسعة، وإشعاعا ا المتنوعة.

---

(١) الدوسري، د. أحمد: « أمل دنقل: شاعر على خطوط النار»، ص ٧٥.

(٢) قصيدته: «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »، «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠.

(٣) انظر: عيد، د. يوسف: « أصوات الهزيمة في الشعر الأندلسي »، ط(١)، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٣م)، ص ٥٨.


العلاقة بين المتن الشعري وصلاح الدين
البعد التواشجي الارتباطي
البعد التنافري
المؤشرات الصياغية
المؤشرات الصياغية
المقومات
سياق الرفض
السياقات التعبيرية
الاستدعاء باللقب صـــلاح الدين
الصفات(صلاح الفضل/ صلاح العلى/ صلاح الخير...)
استحضار الصورة الصلاحية الفاعلة
الخطاب والمناجاة (ربيع القلب/ يا أنفاسي)
الكراهية، والبغض، والتعنيف، (الجهة الناطقة: الأنا الشاعرة: كرهت..)
الوصف:(قارب الفلين) الخطاب: (يا أهل الطبل) الإضافة (الغد العنين) الجهة الناطقة (المخاطب: يا أيها/ يا صلاح الدين)، (الغائب: كانت لهم..)

● الحقول الدلالية

وإذا كانت اللغة عند أصحاب النظرية اللسانية تعني منظومةً من العلامات التي تعـبر عن فكر ما[1] فإن هذه العلامات بدورها تتشكل، وتتميز عن غيرها من العلامات في اللغات الأخرى، وهي لا تستمد وجودها من ذا ا بل من علاقا ا بغيرها، ومن المكان الذي تحتلـه في النظام اللغوي؛ فهو الذي ينهض بتحديد قيمتها الدلالية[2]، ويخرجها من محـيط اللغـة الساكن إلى محيط الكلام المتحرك النابض ومن ثم جاءت فكرة ا ال اللغـوي، أو الحقـل الدلالي الذي يعني: (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالا ا، وتوضع عادة تحت لفـظ عـام يجمعها) [3]، أو هو: (ما تمثله كل الكلمات التي لها علاقة ما بتلك الكلمة سـواءً أكانـت علاقة ترادف، أم تضاد، أم تقابل الجزء من الكل، أو الكل من الجزء) [4]؛ فالحقل الـدلالي يتكون: (من مجموعة من المعاني، أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر، أو ملامح دلالية مشتركة) [5]؛ وذلك حين تدخل الكلمة في شبكة من الارتباطات، والعلاقات الدلالية التي تقوم على التقارب، والتدرج، وتداعي المعاني؛ الأمر الذي يهيء الحقول الدلالية لتكون جانباً من جوانب إدراك المعنى؛ وذلك حين (تستمد [المفردة] جزء آخر من دلالتها الشبكية النظامية مع مجموعة من المفردات الأخرى) [6] (عن طريق وجودها، أو تقابلها مع غيرهـا

---

(١) انظر: سوسير، فردينان: « محاضرات في الألسنية العامة »، ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر، ط(١) (لبنـان: دار نعمان للثقافة، ١٩٨٤م)، ص ٢٧٠.

(٢) انظر: حسام الدين، د. كريم زكي: « التحليل الدلالي: إجراءاته ومناهجه»، ج١، ص ٥٢، ٥٣ -٩٥.

(٣) عمر، د أحمد مختار: « علم الدلالة»، ط(٤)، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣م)، ص ٧٩.

(٤) المسدي، د. عبدالسلام: « الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب»؛ (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧م)، ص ٢٥٠.

(٥) حسام الدين، د. كريم زكي: « أصول تراثية في علم اللغة »، ط(٢)، (القاهرة: مكتبة الأنجلـو المصـرية »، ص ٢٩٤، وانظر –كذلك- في نظرية الحقول الدلالية تفصيلاً: جيرو، بير: «علم الدلالة »، ترجمة د. منذر عياشي، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢م)، ص ١٣٨ وما بعدها.

- عبدالجليل، د. عبدالقادر: « علم اللسانيات الحديثة: نظُم التحكم، وقواعد البيانات»، ط(١)، (عمان: دار صفاء للنشر، والتوزيع، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م)، ص ٥٥٩.

- وانظر: غاليم، محمد: « التقويم الدلالي في البلاغة والمعجم»، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقـال للنشـر، ١٩٨٧م)، ص ١٦٣.

(٦) الصمادي، د. امتنان عثمان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ١٨٦.

من الكلمات في ا ال الدلالي، ومن خلال وجود الكلمة الفسيفساء مع زميلا ـا نـدرك محتوى كل كلمة، ومدى انتمائها إلى مجال ذهني كامل) [١].

وبالنظر في المعجم الشعري الذي استدعى صلاح الدين، وحطين نجد أن هذا المعجم قد دار حول ألفاظ بعينها انتمت إلى حقول دلالية أبرزها:

أ – حقل الجهاد.

ب – حقل الواقع.

ج – حقل الأرض، والوطن.

د – حقل النصر.

هـ - حقل التحدي والصمود.

وسيتناول البحث هذه الحقول وفق الإطار الدلالي لكل حقل بصرف النظـر عـن العلاقات الارتباطية التي تقوم عليها هذه المفردات سواء أكانت علاقات ترادف، أم علاقات اشتقاق، أم تداعيات سياقية، أم معنوية، مؤكداً البحث أن هذه الحقول هي أهـم الحقـول الدلالية التي شكلت قاسماً مشتركاً بين الشعراء مع وجود حقول أخرى يمكـن أن يجـدها الناظر إلا أ ا لم تكن بكثرة هذه الحقول المشار إليها؛ مما يدل على مدى الاهتمام، والعناية التي أولاها الخطاب الشعري لهذه الحقول، وللمعاني الدلالية التي عبرت عنـها؛ (فاهتمـام الشاعر بموضوع ما يجعله يدور حول مجموعة من الألفاظ تخدمـه في التعـبير عـن ذلـك الموضوع) [٢].

---

(١) حسام الدين، د. كريم زكي: « التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه »، ص ١٢٣.

(٢) الزمر، د. أحمد قاسم: « ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن»، ص ٩٢.

* * *

وقد جاء حقل الجهاد من أكثر الحقول الدلالية حضوراً في **الشعر المستدعي صلاح الدين، وحطين**؛ فمفردات هذا الحقل غطت مساحة واسعة من لغة الشعر بشقيه البيتي، والتفعيلي، وهذا يعطي مؤشراً على مدى الاهتمام بموضوع الجهاد، وتعلق الذات الشاعرة به، وإحساسها بمدى الحاجة إليه؛ سواءً جاء التعبير عنه بمفردة الجهاد – في إطار التصور الإسلامي –أم بالمفردات المعبرة عن النضال، والكفاح، والثورة – عند بعض الشعراء من ذوي التوجهات القومية -؛ فالشخصية الصلاحية من أهم الشخصيات التي ارتبطت بالجهاد المحرر الأرض، والمنقذ لها، وتكثيف دوال الجهاد في المتن الشعري – حين تستدعى هذه الشخصية – أمرٌ لا يستغرب، فله مستنداته التاريخية، ومبرراته النفسية، والألفاظ التي انتظمت هذا الحقل، اشتملت على مجموعة كبيرة من المفردات الدالة على الجهاد يمكن توزيعها إلى عدد من العناصر أبرزها:

عنصر الجهاد، ويشمل مفردات مثل: (الحرب/ الكفاح/ النضال/ القتال/ المعركة/ الملاحم/ الفتح/ القوة/ الثورة..)، **وعنصر الأدوات الجهادية ويشمل مفردات مثل:** (الجحافل/ خيل السرى/ الصافنات/ الصواهل/ الجنود/ السيوف/ السنابك/ البنود/ الصوارم/ الرماح/ الخيل/ الجيوش/ الحوافر/ السلاح/ الدروع/ المدافع/ وهج الرصاص/ الصماصم/ الكتائب الصلاحية..).

والعنصر المتعلق بأبطال الجهاد، والمجاهدين مثل: (المجاهد/ البطل الفدائي/ الفدائيين/ الفارس/ الشهيد/ الشهادة/ الثائر/ الثائرين/ الأبطال/ الصناديد/ الرابضين فوق خط النار/ أطفال الحجارة/ الفاتحين/ الشهداء/ الشهيد...).

وفي هذا الحقل تجد أن الدلالات المعجمية قد ارتبطت بالاحتفاء بالجهاد، وتمني عودته، والأمل فيه، والتشوق إليه، كما ارتبطت في سياقاتها بأبعاد شعورية عبرت عن التحفيز، والتحريض، والاستنهاض لإعادة الجهاد الذي تكون به العزة، وارتبطت – كذلك- بالمطالبة، والاستنجاد، والتهديد، وقد شكل صلاح الدين في هذا الحقل مرتكزاً

دلالياً؛ حيث مثل النموذج الجهادي الفاعل الذي طرحه الخطاب الشعري ليعيد بناء صورته، واستعادة من جديد، وفي الارتباط بهذه الدلالات ما يمثل بعداً تعويضياً حيث تمتلئ به الذات الشاعرة، وتحاول الالتصاق به لسد حال الهزيمة، والانكسار الذي تعانية؛ لهذا تقف – في هذا الجانب – على الصيغ الأسلوبية التي تجسد هذه الأبعاد والدلالات النفسية، والشعورية كصيغ الأمر المُطالبة بخروج صلاح الدين، وصيغ التمني، والطلب، والخطاب، والعرض، والتحضيض التي ينقل بها الخطاب الشعري هواجس النفس، ورغباتها العميقة في هذا الأمر، فعلى سبيل المثال حين تطالع قول الشاعر: (سليم سعيد):

فاخرج صلاح الدين

من حطين

من غور السنين

أخرج علينا بالدروع السابغات

وباليقين[1]

أو قول الشاعر: (فيصل التلاوي):

يا جيش صلاح الدين الظافر

يا سيف صلاح الدين القاهر

هلا عرجت على غزة

وأعرت أريحا واحدةً من راياتك[2]

تقف على شيء من هذه الدلالات التي تنقلها بنيات النص اللغوية، حيث تجد في صيغة الأمر: (اخرج)، وفي أداة التحضيض (هلا) فيضاً من هذه الأشواق الوجدانية اللاهفة لعودة الجهاد، ورجعة صلاح الدين مرة أخرى.

وقد يجمع بعض الشعراء في التعبير عن هذه الدلالات الجهادية – بالإضافة إلى الصيغ السابقة – صيغاً، وتراكيب أخرى تبرز الملمح الجهادي الذي يتشوق إليه، ويرغب في

---

(١) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١-٤٢.

(٢) ديوانه: «أوراق مسافر»، ص ٦٠.

عودته، ويبحث عنه بأصدائه، وأجوائه، إذ تقف على ألفاظ تجسد هذا التشوق، وهذه الرغبة، والبحث عن الجهاد كـ (حمحمة الخيول/ وصليل السيوف/ والحق المجلل/ والرايات الخضر/ وصيحة النضال...) كما في قول (اسماعيل السماعيل):

والجياد الجياد تصهلُ شوقاً لحفيد لطارقٍ وصلاح[1]

وأبرز منه في شكل تكاملي قصيدة: (صوت المعركة) لـ (محمود حسن إسماعيل) الذي خاطب فيها صوت المعركة فأبدى شوقه، وتشوقه إليه فقال:

زمجِر على كَبِدي

على جسدي

على روحي المُزنر في خيالك

...

وهات الطُبول، وهات الخيول

وهات البيارق

...

وخذ نغمةً من سماوات حطين

واخضب نداك[2]

(إن اللغة في النص السابق ليست مجرد تعبير عن الأشياء، وإنما هي تعبيرٌ عن وعي خاص، أو شعور خاص بالأشياء)[3]. ولهذا نجد الكلمات (تتجاوز في تشكيلها منطق اللغة اللغة العادية؛ هذه اللغة التي يكون هدفها منطقية المفهوم، ولا تحفل بمنطقية الانفعال)[4]؛

---

(١) قصيدته: « نزيه القبرصلي»، ديوانه: « أشيقر والسفر»، ص ٣٠، وانظر في الألفاظ، والصيغ المتشوقة إلى الجهاد: الجهاد: سليم، سعيد: قصيدته: «آه صلاح الدين». ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١، ٤٢، وانظر: تيم، سعيد: قصيدته: « حين تظهر الدماء »، ديوانه: « المرافئ البعيدة»، ص ٢٧، وانظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته: « فلسطين وصحوة الميلاد»، ديوانه: «الإيمان والتحدي»، ص ١٣٤.

(٢) «الأعمال الكاملة »، ج٣، ص ١٥٤٥، ١٥٥١.

(٣) عيد، د. رجاء: « القول الشعري: منظورات معاصرة»، (الإسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ)، ص١٧٧.

(٤) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

فالشاعر – هنا – يبدي انفعاله العميق بهذا الصوت من خلال صيغ الأمر التي يوجهها إليه، ومن خلال حرصه على حضوره في نفسه بكل أجوائه، وأصواته، وأشكاله كـ (الطبـول/ والبيارق/ والخيول/ والندى/ والصدى..)؛ وكأنه لا يرغب في مجرد الحضور العادي بقدر ما يرغب في أن يسمع صوته،وصداه، ويرى بيارقه، ويستشعر نداه في نفسه؛ وفي هذا من عمق الانفعال، والتفاعل مع هذا الصوت الأثير عند المبدع الشيء الكثير.

إلا أن هناك مفردتين كان لهما حضورهما البارز، واللافت في هذا الحقـل، وهمـا: (مفردة الدم، ومفردة الحَجر) بأبعادهما الدلالية، والإيحائية؛ حيث شكلت مفردة الدم كثافة حضورية في القصائد التي استدعت صلاح الدين، وحطين بشكل جزئي، أو كلـي، وقـد تقلبت هذه المفردة في السياق الشعري عبر صيغ مختلفة فجاءت: مفردةً، ومجموعةً، ومعرفة، ومنكرة، ومضافةً، وموصوفة، ومجرورة، ومعطوفة كما تظهرها النماذج التالية:

- في كُل منعطَف بالدم قَد كَتبوا

- سيلٌ من الدمِ في الْوجدان ينسِكب

عطْشى تحرق للدم الْمدرار

لَولا رِوابٍ بالدماءِ قَشيبةٌ

← سعيد تيم(1)

- والآن امتزجت بِدماءِ الشهداء

- ووقْفَت على الشط الشرقي عروساً

بِدماءِ العزة ممهورةْ

...

← صابر عبدالدايم(2)

ودم حامله من أصلِ معتصمي

ودم صاحبه من أصلِ صلاح الدين

← جابر قميحة(3)

---

(1) قصيدته: « زيت المصابيح»، ديوانه: « المرافئ البعيدة»، ص ٣٦، ٣٨.

وقصيدته: « الحق المقدس»، المصدر نفسه: ص ٤٩، ٥٠.

(2) قصيدته: « الكلمة والسيف »، ديوانه: « المسافر في سنبلات الزمن»، ص ٧٦، ٧٨.

(3) قصيدته: « أوكازيون الدم العربي»، ديوانه: « لله والحق وفلسطين»، ص ٧٨.

وتعد قصيدة (معين بسيسو): (الرصاصة الأولى)، وقصـيدة: (محمـود درويـش): (قتلوك في الوادي) من أكثر القصائد التي حفلت بحضور مفردة الدم بشكل واسع؛ وسبب هذا الحضور اللافت في هاتين القصيدتين لا يخفى، فقد ارتبطت بالحديث عن النضال الذي يرد الحقوق، ويحمي الأرض العربية، ويدفع العدو الغاصب، (فلكي تحرر الأرض العربيـة المغتصبة لا بد من النضال لأجلها، والذود عنها، وإن ميلاد الحياة مرتبط بالموت؛ فالحيـاة والموت نصفان لدورة واحدة لا تكتمل إلاّ باتحادهما واجتماعهما) [١].

كما تجسد حضور مفردة الدم بشكل واضح في القصائد التي مجدت الأبطال الـذين قاموا بأعمال فدائية، وأعادوا صورة صلاح الدين، والبعض من الشعراء وظف هذه المفـردة للتعبير عما ارتكبه العدو الصهيوني من مجازر على أرض فلسطين، ولبنان [٢].

وقد ارتبطت مفردة الدم في آفاقها الدلالية بالجهاد، والمقاومة، والتضحية، والفـداء، والرغبة في الفعل؛ لذلك كانت وثيقة الصلة بصلاح الدين، وحطين، كما ارتبطت بالجراح، والقتل، والشهادة، والضحايا في المعالجات التي صورت آلام الشعب الفلسطيني، واللبنـاني؛ وفي هذا يغدو ارتباط مفردة الدم بصلاح الدين وحطين ارتباط البحـث عـن الخـلاص، والإنقاذ، وغالباً ما تكون دلالات هذه المفردة هي الدلالات الأحادية[٣] ذات البعد الواحد، أو المعنى المباشر المعجمي، وخاصة في قصيدة البيت، حيث اقترنـت بالصـورة الجزئيـة، وطرحت بعداً أحادياً ارتبط بالتدفق، والقوة، والعنفوان، مستمدة دلالتها الرمزية من اللـون الأحمر في دلالته العنيفة التي أكتسبها من انتسابه إلى الألوان الحارة ومن لونه ذاتـه[٤]. وقـد تحولت هذه الدلالة الأحادية في بعض قصائد التفعيلة[٥] إلى دلالة ثنائية تقوم على التضـاد،

---

(١) فوزي، د. منير: « صورة الدم في شعر أمل دنقل»، ص ٢٩٠.

(٢) انظر:على سبيل المثال: العيسى، سليمان: قصيدته:« مصرع الفارس»، «الأعمـال الشـعرية»، ج٢، ص٤٩٨-٥٠٣.وانظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته:« سلمت يداك»، ديوانه: « القادمون مع الفجر»، ص ٧٧-٨١.

(٣) انظر في مفهوم الدلالة الأحادية، والثنائية للدم تفصيلاً: مبروك، د. مراد عبدالرحمن: «الدم وثنائيـة الدلالـة»، ص٥-١١.

(٤) انظر: الصحناوي، د. هدى: « فضاءات اللون في الشعر: الشعر السـوري نموذجـاً »، ط(١)، (دمشـق: دار الحصاد، ٢٠٠٣م)، ص ٢٠٣.

(٥) انظر على سبيل المثال: بسيسو، معين: قصيدته: « النقش بالأزميل، والرسم بالطباشير على جلد غزة»، «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٤٦٧.

والتقابل، وتعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش، وقهر القوى التسلطية، وصور التخاذل العربي؛ فكانت الثنائية الدلالية للدم هي أقرب الأدوات للتعبير عن خلل الواقع وتناقضه[1]، وتناقضه[1]، في الحين الذي جاءت فيه مفردة (الحَجر) أقل وروداً من مفردة الدم، مشـكلة مع بعض المفردات شبكة علائقية حميمة أبرزت قيمتها الدلالية، وبعدها الرمزي من مثـل: (أطفال الحجارة/ الانتفاضة/ البطولة/ الأقصى/ القدس/ التكبير/ الجهاد/ الصـخر/ المحتـل/ الطاغي/ الشهادة/ الأمل/ العزة/ الحق/ البراعم..) وقد مجد الشعراء الذين عرضوا هذه المفردة في معالجا م الحجر تعشقاً له، وإظهاراً للاحتفاء به، وبالأطفال الراجمين، وتمجيداً للمـوت الذي يأتي عن طريقه؛ لا سيما وقد اقترن الحديث عن الحجر بالانتفاضة الفلسطينية؛ التي لم تفاجئ الواقع فحسب بل فاجأت الفن كذلك كما يقول خليل حسونه[2]، وقد ارتبطـت مفردة الحجر (بالأمل/ والتغيير/ والإشراق/ والبعث/ وصوت الحق/ وإزالة الظلمة، ودحـر الاعتداء/ والتعالي على الكيد والهوان/ وتجاوز لغة الكلام) وتقاطعت تقاطعـاً بـارزاً مـع مفردات كـ (الجهاد/ والدماء/ والجراح)، وفاضت صفات الحجر بأبعاد وجدانية جنحت إلى التهويم الرومانسي، فهو فجر الحياة، وهو الندى، وهو الإشراق، وهو الحجر الذي سمع الفجر نداه، والذي أيقظ النيام، والذي يتجدد تألقاً، وخصباً؛ لأنه يشـكلُ الوصـول إلى الحرية، والتحرر، ويعيد صورة الجهاد؛ لهذا قرنه الخطاب الشعري بصلاح الدين؛ وقصـيدة (محمود مفلح)، (حجر حجر)، من أبرز النماذج على هذه الدلالات والمعاني؛ حيث تكررت فيها مفردة الحجر سبع مرات، مما يجعل للتكرار – هنا – دلالته، فهو (ليس مجـرد ترديـد لكلمة معينة، أو لعبارة ما، وإنما هو وسيلة تنبض بإحساس الشاعر، وعاطفته) [3]؛ حيـث قال:

حجـــر فَجـــر الحيـــاةَ ونـــدى   جبهـــةَ الْحـــق عـــزةً واحترامـــا

حجـــر أمســـك الزمـــام وإنـــا   قَـــد تركْنـــا مـــع الجَـــواد الزمامـــا

حجـــر أشـــرقَت بـــه الأرض حـــتى   لا نـــرى ظُلْمـــةً، ولا ظُلامـــا

---

(١) انظر: مبروك، د. مراد عبدالرحمن: « الدم وثنائية الدلالة»، ص ٧.

(٢) انظر: « الحجر الفلسطيني: الفعل والإبداع»، ص٥٨.

(٣) أبو حميدة، د. محمد صلاح زكي « الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية»، ط(١)، (غزة: مطبعة مطبعة المقداد، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ٣٠١.

حجر القُدسِ حين أسرى بِليلٍ | سمع الفجر صدقه فاستهاما
حجر أيقظ النيام، وأهدى | للطغاة البغاة موتاً زؤاما
حجر أكسب القصائد طعماً | حجر أنجب الفتى المقداما(1)

* * *

وقد شكل حقل الواقع مساحةً واسعة في الخطاب الشعري الذي استدعى صلاح الدين؛ وحطين في الشعر المعاصر؛ فقد (تعاظم ارتباط القصيدة المعاصرة بالحاضر، وتنامى تلاحمها بالواقع؛ فابتعدت عن الدوران في فلك الماضي، والتهويم في عالمه، وبدأ الشعراء ميالين إلى معالجة أدواء العرب، وعللهم من خلال رؤية ناقدة نافذة لذلك الماضي؛ ولذلك انعطفوا إلى النقد المرير، وعبروا عن رفضهم لواقعهم المتردي، وعمدوا إلى مقارنة بعض الزعماء بصلاح الدين؛ فأطربوا، أو إلى مقايسة بعضهم الآخر ببطل حطين فأوجعوا؛ وكانت الجرأة والصراحة بنتيجة جراحهم النازفة، والناجمة عن صدمات حياتهم القومية العاثرة قوام مضامين شعرهم) (2)؛ وهذا الاتساع في مساحة هذا الحقل يدل على اهتمام الخطاب الشعري، وانفعاله به، وقد جاء هذا الحقل موزعاً على دائرتين:

دائرة الصفات، التي اتسم بها الواقع.

والأخرى: سمات أصحاب هذا الواقع.

وهاتان الدائرتان قد اتحدتا في مصدرهما الذي انبعثا منه؛ وهو مصدر الألم، والعذاب والمرارة التي اشتكت منها الذات الشاعرة، كما اتحدتا في الموقف، وفي الواقع الذي عبرتا عنه؛ وهو موقف الكشف، والنقد، والتعرية، والرفض؛ ففي إطار الدائرة الأولى تقف على ألفاظ من مثل: (التفرق/ الاحتراب/ التمزق/ التشريد/ الضعف/ الهوان/ الذلة/ الزيف/ الخضوع/ التنازع/ الجهل/ الأكاذيب/ الذل...) (3). والشعر المعاصر لا يدين هذه السمات

(1) ديوانه: « لأنك مسلم»، ص ٥٤.

(2) الدقاق، د. عمر: « أصداء حطين وصلاح الدين في الشعر العربي»، ص ١٤١.

(3) انظر في هذا على سبيل المثال: رفيق، معروف: قصيدته: «الأقصى يستصرخكم»، ديوانه: « صرخة مسلم»، ص ٢٠-٢١، وانظر: رشيد، كمال: قصيدته: « الكاذبون»، ديوانه: « القدس في العيون»، ص ٧١-٧٢، وانظر:

من منظور أخلاقي بقدر ما يدينها من منظور اجتماعي؛ كما أفرزت في إطارها الجمعي الحال الذي تعيشه الأمة اليوم من ذل، وانكسار، وهوان حتى أصبحت هذه الصفات سمات دالة عليها.

ففي إطار الدائرة الثانية تقف على دوال صياغية تشكل أبعاد هذه الدائرة من مثل: (قوم ضمائرهم خراب/ شبوا على عشق الخنا/ شربوا ذل المهانة/ الواغل الغدار/ القاعد المهذار/ الظلام/ الموغلون في المخزيات/ الساهرون في الموبقات/ فلول العابثين/ تجار الخنا/ جيل النكبة/ جيل الفتنة/ دعاة الزيف والتسول) [1]؛ فأنت حين تقف على قصيدة (صراخ على أطلال بيروت) لـ (محمد إسماعيل الآبارة: اليمن: ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠ م _...) تجد فيها نموذجاً على هذا الحقل بشكل واضح؛ فهي تغلي بالإدانة والمعاتبة للواقع، ولشخصياته المزيفة التي أباحت أرض العرب، وساومت في العرض، وتقاعست عن المقاومة:

ويلٌ لكذاب العروبة كم	**ساوموا بالعرض كم غَدروا**
كم أباحوا الأرض كم مرقُوا	**عن طريق الحق كم كفَروا**
دمرت إذْ ذَاك دولُتهم	**وبدا للشعب مدكر**
ويلهم أسمى رغائبهم	**أنْ تضيْع الأرض والبشر** [2]

والقصيدة متواضعة في مستواها الفني ومع ذلك فهي تفصح عن عمق الألم من الواقع، ومن الذين رسموا صورة هذا الواقع بهذا الشكل المتخاذل المهين؛ والشاعر ينقل رفضه هذا الواقع، وإدانته أصحابه من خلال ثلاث صيغ تكاد تشكل بؤرة النص، ومتكأه التعبيري وهي: كلمة (ويل) التي جاءت في سياق الدعاء عليهم بما تحمله من حمولات الشر، والعذاب على هؤلاء، إضافة إلى صيغة (كم) المفيدة للتكثير: (كم ساوموا/ كم أباحوا/ كم غدروا..)

مفلح، محمود: قصيدته: « وتألقت فينا البراهين»، ديوانه: « إنها الصحوة.. إنها الصحوة»، ص١٦-٢١، وعبدالرحمن، أسامة: قصيدته: «خمسون عاماً: ملحمة عربية »، ديوانه « دفاتر الشجن»،ص٣٠٠-٣٠١.

(١) انظر على سبيل المثال: أبو هلالة، يوسف: قصيدته: « خابت مساعيهم وخابوا»، ديوانه «ألوان»، ص١٠٥.ومفلح، محمود: قصيدته: «لبنان»، ديوانه: «شموخاً أيتها المآذن»، ص55، والحسناوي، محمد: قصيدته: «هموم الحياة»، ديوانه: « عودة الغائب»، ط (٢)،(مصر:دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع،١٤٠٨هـ/١٩٨٨ م) ، ص ٥٧-٥٩.

(٢) ديوانه: «القادمون من المذابح»، ص ٤٨.

التي توحي بكثرة هذه الأعمال، وتنوع أشكالها، والتي استوجبت هذه النقمـة، والـدعاء عليهم بالويل، ثم صيغة النفي المتكررة – في بقية الأبيات-: (ما أعدوا الخيل/ ما نفروا/ مـا اتزروا..)، والتي تعمد إلى نفي هذه الأعمال والصفات عنهم؛ ولعلك تلاحـظ أن هـذه الأفعال المنفية – في غالبها – أفعال جهادية وقتالية؛ مما يدل على أن الشاعر يسكنه الفعـل الجهادي الذي يتعشقه، ويتطلع إليه ولكنه يفتقده في واقعه اليوم؛ لهذا تجد أن النص يتحـد بالعناصر التراثية؛ لأن الموقف مشحون بالغضب، والنقمة، والرفض، فتراه يتراجع إلى صلاح الدين الذي يجد فيه العوض النفسي فيخاطبه قائلاً:

قُـم صـلاح الـدين ثانيـةً إن زحـف الحـق ينـحدر[1]

وحضور صلاح الدين في هذا الحقل جاء لغاية ثلاثية قامت أركانها على:

تعرية الواقع، والتحفيز، والتحريض على تجاوز إحباطاته، والتراجـع إلى صـلاح الدين وزمنه إما هروباً من هذا الواقع، وإما على سبيل التعويض النفسي، وإما استدعاءً لـه ليسهم في حل إشكاليات هذا الواقع المتخاذل المنكسر.

والناظر في هذه المعالجات المحملة بإفرازات الهم العربي، وواقع الأمـة[2] المتخاذل، وانسحاق الإنسان تحت وطأة الهزائم المتلاحقة يقف على شعور بالإحبـاط مـن الواقـع، والتعطش إلى زمن القادة العظام أمثال صلاح الدين، ومحاولة التراجع النفسي إليه؛ وإن كان ذلك على سبيل الإيماء الذي يقيم دلالات تصويرية غزيرة المعنى، والدلالة؛ مما يجعـل هـذا الشعر- شعر الرفض لبعض ممارسات الواقع وسياساته، وتصرفاته-، أو هو شـعر الموقـف الذي واكب طبيعة المرحلة السياسية، ومنعطفاتها الشاملة كما يسميه بعض الدارسين[3].

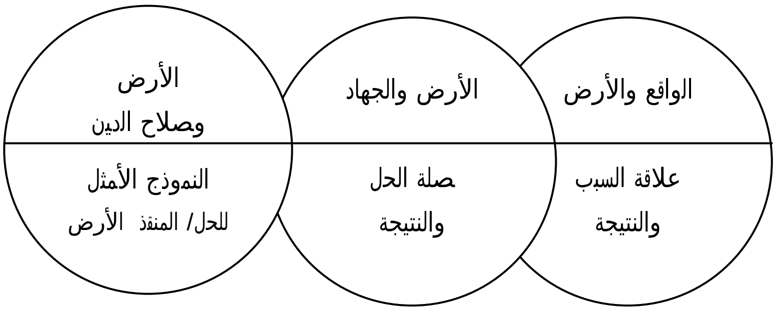
* * *

(١) المصدر نفسه: ص ٤٩.

(٢) تقف على نماذج من هذا القبيل عند: فاروق جويدة، وأحمد سويلم، وأمل دنقل، وسميح القاسم، وغيرهم.

(٣) انظر: دربالة، فاروق عبدالحكيم: « الموقف الشعري: دراسة تحليلية في الرؤية والتشـكيل»، ط(١)، (القـاهرة: إيتراك للنشر، والتوزيع، ٢٠٠٥م)، ص ٣١٧.

أما حقل الأرض والوطن: فيأتي في أعقاب الحقلين السابقين من حيث المساحة النصية؛ وقد حضرت مفرداته بشكل مكثف في كثير من النصوص الشعرية، وغطت مساحة واسعة في المتن الشعري الصلاحي، حتى إنها لتدنو من مفردات الحقلين السابقين، وتتقارب معها تقارباً كبيراً؛ وقد شحنت دلالة هذا الحقل بدوال تكاد تستعصى على الحصر؛ فقد أُشرب الشعر الصلاحي المعاصر معنى الأرض، والوطن في معظم مفرداته، وشكل منها حقلاً معجمياً اصطبغ بصبغة الحب، التعلق بالوطن بالتصريح تارةً، وبالرمز والإيماء تارة أخرى[1]، وقد تقاطع هذا الحقل مع حقلي الجهاد والواقع، وشكل معهما علاقة تشابكية امتزاجية تمثلت في كون الحديث عن الواقع المتخاذل المهين يستدعي الحديث عن نتائج هذا الواقع، ومفرزاته المتجلية في ضياع الأرض العربية من قبل الأعداء، وتناول ضياع الأرض يستدعي الحديث عن الحل المتمثل في الجهاد، والمقاومة، وفي المقابل شكلت دائرة الأرض والوطن وصلاح الدين علاقة امتزاجية تمثلت في ارتباط هذه الأرض بصلاح الدين، فهو الصورة المثلى – في الرؤية الشعرية – ا سدة للجهاد المنقذة للأرض؛ مما يمكن معه وسم هذه العلاقة بين الأرض، والجهاد، والواقع وصلاح الدين بأ ا علاقة السبب، والنتيجة، والحل:



وإذا كانت دلالة الأرض المعجمية ترتبط في الغالب بالموضع الذي عليه الناس فإن الشعراء المعاصرين قد وسعوا من دلالة الأرض؛ حيث أصبحت تحمل في طيا ا مدلولات أخرى تعمق معنى الارتباط، والتعلق، والحب، والفداء، والتضحية لهذه الأرض ومن هذه المدلولات على سبيل المثال:

الأرض/ الوطن.

الأرض/ المكان.

---

(١) انظر: الزمر، د. أحمد قاسم: «ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن»، ص ٩٨.

الأرض/ التاريخ

الأرض/ القضية

الأرض/ الوطن السليب

الأرض/ القدس، والقداسة

الأرض/ الحبيبة والمعشوقة

الأرض/ الحلم

الأرض/ المنفى

الأرض/ العالمَ

وإن كان يتعذر الوقوف على هذه المدلولات جميعاً بشكل تفصيلي؛ لأن ذلك يتطلب الإلمام بها جميعاً، وتحديد علاقاتها، ومرجعياتها، ورموزها، ومرموزاتها، وانفتاحها على عوالم أخرى: لغوية، ونفسية، وإنسانية واسعة، إضافة إلى أنّ النص الإبداعي مهما حاول الباحث تحديد دلالته اللغوية يظل مفتوحاً، ثراً، منطوياً على جوانب خفية كثيرة تتكشف بالبحث والتحليل عن الأزمنة المتعاقبة؛ لا سيما الأعمال العظيمة الخالدة[1]؛ ومع هذا فإنه يمكن القول إن هذه الدلالات المتنوعة يجمعها قاسم مشترك يتمثل في توحد الإنسان بالأرض لا في أبعادها الجغرافية فحسب، ولكن في أبعادها الدينية، والتاريخية، ورموزها النفسية والشعورية [2]؛ وكل الدلالات السابقة توحي بهذا التوحد[3]، حتى دلالة الأرض المنفى التي تشمل الانفصال، والغياب، لكنها تتجاوزها في الدلالة، وفي التحديد؛ فهذا الغياب الذي توحي به يعني: اللاحضور، أو الاستتار، والبعد، والسفر، أو هو الحضور بالقوة لا بالفعل كما يقول الفلاسفة؛ إذ إن هذا الغياب لا يلغي الحضور في المستقبل كما لا يلغي

(١) انظر: الزغبي، د. أحمد: « الشاعر الغاضب: محمود درويش »، ص ١٧٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ١٧٣.

(٣) لا يكاد يجد الناظر في الشعر الذي استدعى صلاح الدين وحطين عند الشعراء المعاصرين علاقة الاغتراب عن الأرض، أو الرفض لها، أو التنافر معها؛ ويبدو أن السبب في هذا يعود إلى أن تناول الأرض والوطن في الشعر الذي استدعى صلاح الدين جاء في سياق الالتحام بالأرض العربية، والدفاع عنها، والتحريض على تحرير الأجزاء المغتصبة منها.

الاستحضار النفسي، والتعلق الوجداني بخلاف العدم فإنه انتفاء للوجود[1]. وهذا التشـبث بالأرض هو نوعٌ من التوحد بين العالم الخارجي، والعالم الداخلي، أو هو نوع من التوحـد الذي يحاول أن يربط بين الذات والموضوع كما يرى د. عز الدين إسماعيل[2]، وقد رأى فيه البعض خصيصة أسلوبية بنائية أساسها تلاشي المسافة بين الذات والموضوع، وتدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات، والأشياء[3]، وهذا الارتباط بالأرض استدعى التراجـع إلى التراث، والعودة إلى الماضي، وخاصة الماضي الصلاحي عند الحديث عن الأرض السليبة في فلسطين لإثبات تاريخية هذه الأرض الإسلامية، والتأكيد على التعلق ا في مقابل توسـيع الفجوة بين الأرض والآخر: (المحتل الغاصب)، وقطع أي صلة تربط بينهما، أو تبرز وجوده فيها. وقد أغنى الخطاب الشعري المعاصر – الذي استدعى صلاح الدين في معجمه اللغوي – هذا الحقل بدوال، ومفردات لغوية عبرت عن مدلولات الارتباط، والحب، والتعلق ـا تعبيراً دقيقاً، وأفصحت عنهما إفصاحاً بيناً، وقد شحن الخطاب الشعري هـذه المفـردات بتوترات دلالية نتجت عن تقلبات هذه المفردات في السياقات الشعرية تقلبـات مختلفـة، تراوحت بين ذكر الاسم الصريح للأرض، أو ندائها، أو وصفها، أو إضافتها إلى الذات، أو الحب، أو العشق، أو التاريخ، أو صلاح الدين؛ حيث تجد في هذا الجانب ألفاظاً من مثـل: (الأرض/ الثرى/ الوطن/ أرض السلام/ موطني/ أرض القداسة/ الوطن السـليب/ يتيمـة العرب/ الوطن المسلوب/ أرض الفداء/ أرض الحب/ أرض صـلاح/ أرض السـلم/ أرض الجدود...) [4]، والاسم الصريح من مثل: (فلسطين/ القدس/ غزة/ حيفا/ الجليل/دمشـق/

---

(١) انظر: غزول، فريال جبوري، « لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات: النموذج الفلسـطيني»، مجلـة فصـول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١، ٢، اكتوبر، ١٩٨٦م ومارس، ١٩٨٧م)، ص١٩٦.

(٢) انظر: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٠٠.

(٣) انظر: الشنطي، د. محمد صالح: « خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش»، مجلة فصول، عدد سابق ص ١٤٥.

(٤) انظر/ مفلح، أحمد: قصيدته: « آه ما أغلى الثرى»، ديوانه: « اغتيال القمر الفلسطيني»، ص٥٨، وانظر: العظم، يوسف: قصيدته: «هوية الأقصى»، ديوانه: « قناديل في عتمة الضحى»، ص ١٣، والجنباز، محمد منير: قصيدته: « يتيمة العرب »، ديوانه: « أزاهير وأشواك»، ص ٨٧-٩١.

حطين: (المكان)/ بيروت/ غروزني/ البوسنة/...) [1]، ومثل هذه الألفاظ لها تعلقا ا النفسية، ودلالا ا الرمزية؛ وخاصة: (القدس زهرة المدائن العربية.. المكان المغتصب الـذي يختـزل مآسي التاريخ العربي المعاصر من الغزو، والخيانة، والتآمر، والتخاذل، والحصـار، والقهـر المستمر) [2]؛ لذلك حين ترد هذه الأعلام المكانية ترد بكل حمولا ا الشعورية؛ (فنحن إذن في العلَم لا نتعامل مع مـجرد كلمة، وإنما نتعامل مع مجموعة من المواقف النفسية تستثار في الذهن كلما ذُكر ذلك العلم) [3]؛ وخاصة فلسطين بمد ا، وقرائها، ومعالمها الإسلامية، والتي ارتبطت ارتباطاً مباشراً بالشخصية الصلاحية، وهي في حضورها الشعري تجاوزت المساحة الجغرافية ا ردة للمكان إلى الشكل الروحي، والوجداني الذي يزخر بالحيوية، والحركة [4]، ويمور بالحب، والتعاطف؛ بوصفها مخزوناً نفسياً عميقاً (يغذي فينا احساسـاً لا يضـاهى بالفجيعة، وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في جوهرة أكثر حقائق وجودنـا ضراوة، ومعنىً..؛ لذلك فإن فلسطين بالنسبة للشاعر العربي لم تكن موضوعاً فاتراً...[و] لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكاً مجرداً للجغرافية، أو عدواناً عابراً عليها، بل هي بالنسبة للشاعر العربي عدوان على حريته، وتماسكه، و جته الإنسانية) [5]، أما حطين: المكان فقـد حضرت في المتن الشعري حضوراً غير مكثف، وبشكل إلماحي لم تخرج فيه عـن المعطـى الارتباطي الذي سبق ذكره[6]؛ وقد أوحى جانبها الدلالي المتصل بالماضي بـ ـ (العـزة/ والشموخ/ والإباء/ والبطولة/ والتحدي/والمقاومة/ والكرامة..)، وأوحت دلالتها الحاضـرة

---

(١) انظر: العكّاري، محمد إياد: قصيدته: « عذراً صلاح الدين »، ديوانه: « صدى الأعماق»، ص١٥، وانظر: بدير، بدر: قصيدته: « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢٥، ١٢٧.
وانظر: رفيق، معروف: قصيدته: « يا أقصى» ديوانه: « فلسطين.. الجرح، والطريق»، ص ٨٩.

(٢) رماني، د. إبراهيم: « المدينة في الشعر العربي »، ص ٢٣٥.

(٣) درويش، د. أحمد: « دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث»، (القاهرة: مكتبة الزهراء، بدون تاريخ)، ص١١٧.

(٤) انظر: موسى، د. إبراهيم نمر: « آفاق الرؤيا الشعرية: دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ط (١)، (فلسطين: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥م)، ص ٢٣٩.

(٥) العلاق، د. علي جعفر: « الشعر والتلقي »، ط(١)، (الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع ١٩٩٧م)، ص١٥٢.

(٦) انظر على سبيل المثال: مفلح، محمود: قصيدته« شرق وغرب»، ديوانه: « لأنـك مسـلم» ص٨٠، وانظـر: دسوقي، محمود: قصيدته: « حكاية شعب »، ديوانه: «زغاريد الحجارة »، ص ٨٧، وانظر: الخاطر، عـدنان محمد: قصيدته: «بندقية مجاهد فلسطيني»، ديوانه: «أنغام الغروب، وأدمعه »، ص ١٦٥، وانظر: رشيد، عبدالله بن سليم: قصيدته: « على مشارف الجراح»، ديوانه « خاتمة البروق»، ص ١٤٢.

بالمعاني السلبية (كالضعف/ والهوان/ والقهر/ والاستلاب/ والهزيمة..)؛ ومع هذا فلم يحقق حضورها بوصفها مفردة مكانية بعداً شعرياً عميقاً في النصوص التي جاءت فيها، ولم تحمل رؤية تعبيرية عميقة، بقدر ما جاءت إيماضة جزئية، ولمحة عابرة طافية فوق سطح النص الشعري؛ بخلاف مفردة الأرض بمدلولاتها السابقة التي أخذت أبعاداً شعرية، وإيحائية معمقة تحقق لها ذلك – عند بعض الشعراء – عن طريق توظيفها في النص (عبر رؤية خاصة عمادها الخيال، والوجدان، ومن خلال بنية رمزية تصويرية تعيد صياغة الزمن، وترتيب المسافات، وضبط الإيقاع المتبادل بين الداخل والخارج) [1]، أو الذات والموضوع، ومن النماذج التي مثلت هذا الحقل، وحققت التوافق بين الداخل والخارج قصيدة: (أنا آت إلى ظل عينيك) لـ (محمود درويش: فلسطين ١٣٦٠هـ/١٩٤١م -..) التي خاطب فيها أرض فلسطين قائلاً:

أنا آت إلى ظل عينيك ...آت

من خيامِ الزمان البعْيدة، ومن لمعان السلاسلْ

....

أنت لي.. أنت حزنِي، وأنت الفَرح

أنت جرحي، وقَوس قُزح

أنت قَيدي وحريتي

...

أنت لي.. أنت لي.. بِجِراحك

كُل جرحٍ حديقَةْ

أنت لي.. أنت لي.. بِنواحك

كُل صوت حقيقَةْ [2]

---

(١) رماني، د. إبراهيم: « المدينة في الشعر العربي»، ص ٢٧٠.

(٢) «ديوانه »، ج١، ص ٣٢٤، ٣٢٩، ٣٣٠.

إن هذه الصيغة المتكررة: (أنت لي) دليل على هذا التواشج والامتزاج الذي تسكن فيه الأرض: (فلسطين) قلب الشاعر، وتندمج به اندماجاً عميقاً، كما تدل هذه المتضادات: (الحزن/ الفرح/ القيد/ الحرية/ الجرح- الحديقة..) على هذا التوحد بالأرض والإصرار عليها مهما كانت التضحيات كبيرة؛ وهناك تغدو العودة المأمولة إلى ظل عيني الحبيبة لها معناها الجميل الممتزج بنكهة الأرض، والحب، والشعر.

وتعد قصيدة: (رؤيا شهيد) لـ (محمد إبراهيم أبو سنة) من النماذج البارزة التي صورت هذا الالتحام الوجداني العميق بين الإنسان، والأرض، وعبرت عن علاقة الأرض بالجهاد من خلال صورة صلاح الدين، ومن خلال امتزاج دم الشهيد: رمز الفداء والنضال بالأرض حباً لها، ودفاعاً عنها، وتضحية من أجلها، ليتجلى عرس الأرض حين يخضبها الشهيد بدمائه التي تحقق الانبعاث، وذروة الإخصاب، والنماء، ولحظة الميلاد الجديدة.

قَبليني إنها في أول الحب، وفي يوم الفراق

وامنحيني نظرةً أخرى فإني

أرحلُ الآنَ، وأنسى

اسمي المكتوب في صدر الصحف

والتماثيلَ التي سوف تقام

في الميادين الكبيرة

والأناشيد الصغيرة

وأنا لا أحفَلُ إلا باسمك المكتوب في قلْبي(1).

ليندفع من عمق الأرض مغتسلاً بالدماء، محققاً لحظة الفداء التي تجسد صورة الحب، وترسم أبعادها، وتؤكد الامتزاج الوجداني بين الأرض والشهيد:

...

وابتدأنا من حقُول الياسمين

من قُرى مصر البعيدة

---

(1) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ١٧٩-١٨٠.

من دمشق

يا صلاح الدين

وانفَجرنا فَوق باريليف الْحصين

...

واغْتسلْنا بِالدماء

ونهضت الآنَ من كَهفك في قَلْبِ النهار

كانَ توقيت الغروب

يلْتقي في لحْظَة العشق بتوقيت الشروق(١)

إن الشاعر يبدع في تلوين هذه اللوحة المتكاملة التي تتمازج فيها الأرض بعناصـرها المختلفة (قرى مصر/ حقول الياسمين/ دمشق/ باريليف..) مع التاريخ: (صـلاح الـدين)، ورؤى الشهيد، وحبه لأرضه بدفقات الدماء: (واغتسلنا بالدماء)، وأحلام الغد، ولحظـات الميلاد بصور التضحية، والنداء؛ الأمر الذي جعل هذه الصورة تتدفق بالحيوية، وتمور بالحياة؛ فأبو سنة كما يقول د. صابر عبدالدايم، يبدو في قصائده فناناً تشكيلياً مصوراً (٢)، والملاحظ أن لغة النص بدأت بالصوت الواحد من خلال صوت الشهيد: (قَبليني/ امنحيني/ أرحـلُ/ أبحثُ/ أجعل...)، ثم تحول الصوت الواحد إلى صوت الجماعة عند تصوير مشـهد فعـل الانطلاق الاستشهادي: (وأبتدأنا/ وانفجرنا/ واغتسلنا)؛ (ولعل دلالة ذلك كله أن الجماعة، أو الشعب، أو الأمة قد تلبست الشاعر، أو أدخلها هو لضميره، ونفسه، فأصـبحا جـزءاً واحداً، أو كلاً واحداً لا يتجزأ) (٣)، ليوحي بذلك أن هذا الفعـل هـو إرادة الجماعـة، وتصميمها في سبيل تحقيق النضال والنصر.

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨١.

(٢) انظر: «ملامح التشكيل الأسلوبي، والإيقاعي في شعر محمد إبراهيم أبو سنة»، مجلة كلية اللغة العربية: (الزقازيق، جامعة الأزهر، ع ١٣، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص ٣٣.

(٣) عراق، د. عبدالبديع: « صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر»، (القدس: المطبعة العربية الحديثة، ٢٠٠٢م)، ص ٤٦٩.

وهذا يفضي إلى ظهور صور تعبوية من صور **التحدي والصمود** وهمـا حقـلان يكادان يرتبطان بحقل الواقع ارتباط العلة بالمعلول، والسبب بالمسبب؛ إذ كلمـا اشـتدت أزمات الواقع، وإحباطاته، وتحدياته الداخلية والخارجية تعاظم التحدي والصمود في مواجهة انتكاسات الذات، وطغيان الآخر، ومن ثم فقل أن تجد قصيدة استدعت صلاح الـدين أو حطين في الشعر المعاصر إلا وقد حفلت بفيض من الألفاظ، والجمـل الدالـة علـى روح التحدي، والصمود، والمواجهة التي تصب في هذا الحقل مثل: (العزم/ ا د/ الكفاح/ العزة/ النبل/ الثأر/ الصمود/ الصامدين/ الإباء/ البطولة/ الجبين المستبسل/ الفداء/ الحزم/ الكبرياء/ الإشراق../ سوف نحيا أعزة/ لن أصبح مقهوراً/ لن أصبح أمساً مقتولاً/ الوعد لُقْيـا في ربى حطين/ مرحباً يا أنفاس حطين/ سنرجع مرةً أخرى/ غداً ألقاك يا وطني/ غداً تميـد علـى حطين رايتنا/ ألف حطين سوف يسعر قومي..) [1].

وقد برز هذا التحدي بوضوح عند الشعراء جميعاً، وخاصة حين يتناول الواحد منهم قضية فلسطين، أو يتحدث عن المسجد الأقصى، وما يواجهه من عذابات، ومحن، أو يعرج على وضع الأمة الإسلامية اليوم، وقد ارتبطت روح التحدي والصمود عند شـعراء الأرض المحتلة بالأمل القوي في العودة إلى الأرض، والديار، والتي تجعل منها أمراً محتوماً، غير أن هذه العودة لن تكون إلا عبر جسر ممتد من الصمود، والثبات، والتضحيات، والـدماء؛ وهـذا الصمود الذي تنضح به معاني الشعر هو صمود الفاعلية والتحدي، والإصرار على البقـاء، ومواجهة العدو الغازي، لا صمود العجز، والقهر، والاستسلام[2]؛ لذلك اقترنت مفـردات هذا الحقل بالتفاؤل، والأمل، والإشراق[3]؛ التي من شأ ا أن تبشر بالنصر، وأن تبدد اليأس

(١) انظر على سبيل المثال: سويلم، أحمد: قصيدته: «خمس صلوات في المسجد الأقصى»، «الأعمـال الشـعرية»، ص١١٨، وانظر: إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: « وجئت أصلي »، «الأعمال الكاملـة»، ج٣، ص١٥٧٦، وانظر: منصور، محمد أحمد: قصيدته: « قَرب خصلة شعر حررت بلدا»، «الأعمال الشـعرية الكاملـة »، ص ١٨٩، وانظر: الخطراوي، محمد العيد: قصيدته: « عيد الأحزان »، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٠-٩١.

(٢) انظر في الصمود، والتحدي، والإصرار على المواجهة تفصيلاً: التميمي، د. حسام جـلال: « صـور اللاجـئ الفلسيطني الحديث، ١٩٦٧-١٩٩٠م)، ط(١)، (فلسطين: جمعية العنقـاء الثقافيـة، ٢٠٠١م)، ص ٨٩ ومـا بعدها، ١٥٨ وما بعدها.

(٣) انظر على سبيل المثال:الأبرش، محمد راجح قصيدته: «دموع على القدس»، ديوانه:« دمـوع علـى القـدس»، ص١٥، وانظر: سيد، أبو زيد: قصيدته: « جاء الكتاب »، ديوانه:« موكب الضياء »، ص ٦١.

في النفوس، وتكون بمثابة مشكاة مضيئة في الدروب المعتمة؛ وإن كان هذا التفاؤل لم يخـلُ من التحريض، والتحفيز، والاستنهاض، والتحذير من الخطر الداهم، - فهو من هذه الناحية – تفاؤل مقترن بالسعى والفعل الدؤوب نحو استرداد مجـد الأمـة المسـلوب، وشـرفها الضائع[1]، وقد كانت الثقة في الله، واسترفاد التاريخ الإسلامي عامة، والصلاحي خاصـة، والتراجع إلى قيم الأمة، وقدرا على الانعتاق من جديد هي أبرز متكئات الخطاب الشعري في وثوقه في الصمود، والتحدي، والمواجهة.

واللافت في حقل التحدي والصمود أن بناء اللغة الشعرية قد غلب عليـه – عنـد معظم الشعراء – الخطابية، والمباشرة واللغة التوصيلية؛ ويبدو أن السبب في هذا يعود إلى أن الخطاب الشعري – هنا – يتوجه إلى الأمة الإسلامية في مجموعها على اختلاف شرائحها – تحريضاً، وتحفيزاً، ودفعاً إلى التحدي، والمواجهة، إضافة إلى أن (بـث الحمـاس، وإعـلان التحدي لا يحتاج إلى إعمال فكر، أو انشغالٍ ذهني في بناء العبارات بقدر مـا يحتـاج إلى بساطة في التركيب، وسرعة في الأداء) [2]؛ فأنت – مثلاً – حين تقف على قول (يوسـف العظم) في قصيدته: (فلسطيني الغد الظافر):

أهيم براية اليرموك أهوى أخت حطين

تفجر طاقتي لهباً، غضوبا من براكيني

لأنزع حقي المغصوب من أشداق تنين

وأرفع راية الأقصى، ورب البيت يحميني[3]

تجد أن معجم القصيدة يشع بالتحدي والصمود ابتداءً من العنوان الـذي يـوحي بالأمل، والإشراق، والانتصار، وأنه غد مغاير لليوم الذي يرزح فيه المواطن الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال، والشاعر وظف طاقة اللغة من خلال دلالة المفردة في إيحاءا ـا الصـوتية،

وانظر: رشيد، محمد هاشم: قصيدته: « انطلقي»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٥٥، وانظر: بكري، إيمان: قصيد ا: « وحدي انتظر البعث»، «الأعمال الشعرية»، ص ١٩٩.

(١) انظر: حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ٣٨١.

(٢) أبو حميدة، د. محمد صلاح زكي: « الخطاب الشعري عند محمود درويش»، ص ١٢٢.

(٣) ديوانه: « عرائس الضياء » ص ٢٢.

والدلالية (تفجر/ لهباً/ غضوباً/ أشداق)؛ لينقل تعبيره عن رؤية هذا التحـدي، والصـمود، إضافة إلى تركيزه على صيغة المضارع: (أهيم/ أهوى/ أنزع/ أرفع..)؛ الذي يـدل علـى استمرار الأمل في الانتصار، وتجدده في نفسه، إضافة إلى إيحائه بعنف المواجهة بـين القـوة الغاصبة، والقوة المقاومة المدافعة عن الحق، والأرض، والتاريخ؛ ومثل هذا الإصـرار علـى المواجهة، والتحدي تقف على أنموذج آخر منه عند الشـاعر: (توفيـق زيـاد، فلسـطين ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م -...) في قصيدته: (السكر المر) التي يقول فيها:

أعيش على حفيف الشوق

في غابات زيتون

...

وأغْمس ريشتي في قَلبِ قَلْبي

في شراييني

...

وأدمي وجه مغتصبي

بشعر كالسكاكين

وإنْ كسر الردى ظهري

وضعت مكانه صوانةً

من صخر حطين(١)

والملاحظ أن الشاعر- هنا – كسابقه يدل على إصراره، وصموده بصيغ المضـارع التي تنقل لنا فعله الدال على المواجهة وكأننا نراه، ونسمعه، وهذه الصيغ الـتي تستحضـر الفعل – هي في ذات الوقت- تدل على استمراريته، وديمومته، وتجدده، وأنه فعل لا ينقطع ما دام المحتل الغاصب قابعاً على الأرض، طارداً أهلها، مشرداً أبناءها، إضافة إلى أنـه قـد وظف أسلوب الشرط: (وإن كسر الردى ظهري وضعت مكانه صوانة من صخر حطين»؛ هذا الأسلوب (الذي هو مقدمة ، ونتيجة، ورابط يربطها لتحقق الشرطية مقدمة يصـنعها

---

(١) «ديوانه »، ص ١٢٥-١٢٦.

الفنان ونتيجة يتصورها، وأداة رابطة يستغلها؛ فيشكل أسلوباً شرطياً) [1]يتعلق فيه الجـواب بالفعل، وينبني عليه، وترتبط فيه الأداة بالفعل ارتباط تحقق، وتعلق يؤدي إلى تمتين العلاقـة الإسنادية بين جملة الشرط وجوابه[2]؛ وهذا التعلق يدل على ثقة الشاعر في فاعلية الجـواب (وضعت مكانه صوانة من صخر حطين)، وعلى قدرة هذا الجواب على المواجهة فيما لـو حصل فعل الشرط: (كسر الردى ظهري)، كما يدل – كذلك – على اعتزازه به، وأنـه السلاح الذي يدخره لأصعب اللحظات التي يواجه ا عدوه، ويقاومه.

* * *

(١) سلطان، د. منير: « بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الكلمة والجملة»، ط(٤)، (الاسكندرية: منشأة المعـارف، ٢٠٠٢م)، ص ٤٧١-٧٢.

(٢) انظر: كنوني، محمد: « اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد»، ص ١٧١.

● لغة المعجم الشعري

لقد شكلت المعجم الصلاحي في **الشعر المعاصر لغة تتصف بقرب المـأتي فهـو معجم** يميل **–في غالبه– إلى الوضوح، والسهولة والقرب من الفهم،** والميل إلى البساطة في التعبير، والبعد عن التعقيد؛ هذا الوضوح –الذي يقصد به: (أن تسفر العبارات عن معانيها، وتكشف الألفاظ عن حقيقة كل ما يراد منها)[1]– هو مطلب جمالي في الشعر أكد عليه عدد من النقاد القدامى من أمثال الجاحظ الذي قال: (وعلى قدر وضـوح الدلالـة، وصـواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح، وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع، وأنجع) [2]، وغيره من النقاد الذين جعلوا من شروط بلاغة الكلام أن يكون واضحاً جلياً لا يحتاج إلى فكر في استخراجه، ولا في فهمـه سواءً كان ذلك في منظوم الكلام، أم في منثوره[3]؛ وهذا الوضوح هو مـن طبيعـة بنيـة الخطاب الشعري العربي عند الأوائل، ومن تأثر بهم من الشعراء المتأخرين في بقية العصـور؛ الذين حافظوا على قيم الشعر العربي الموروثة كما أكد ذلك د. محمد الحارثي[4]؛ إلاّ أن هذا الوضوح المطلوب في الشعر ليس هو الوضوح المكشوف الذي ينادي على نفسه، ويهـبط باللغة إلى درجة الابتذال، ولكنه الوضوح الذي يحقق التواصل بين منشىء الشعر ومتقبلـه، والذي يدثر بشيء من الغموض المشف الذي يثير التأملات؛ ذلك أن (الرؤيا المكشـوفة لا تستفز النفس الإنسانية لأن صاحبها لم يبذل فيها جهداً، وكيف يبذل فيها وهي موضـوعة على قارعة الطريق؛ ولهذا تعافها النفس، ولا تجد فيها متعة لأن الإلف قد قضى عليهـا)[5]،

---

(١) طبانة، د. بدوي: « قضايا النقد الأدبي »، (الرياض: دار المريخ، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م)، ص ١٢٠.

(٢) انظر: «البيان والتبيين»، (بيروت: دار الفكر للجميع ١٩٦٨م) ج١، ص ٥٥.

(٣) انظر في هذا على سبيل المثال: الخفاجي، عبدالله بن محمد بن سنان: « سر الفصاحة»، (بـيروت: دار الكتـب العلمية، بدون تاريخ »، ص ٢٢٠، وانظر: العسكري، أبو هلال: الحسن بن عبدالله: « الصـناعتين: الكتابـة، والشعر » تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبـراهيم، ط(١)، (مصـر: دار إحيـاء الكتـب العربيـة، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م)، ص ٦٠، وانظر: ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله محمد بن محمد: « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر »، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٦هـ /١٩٩٥م) ج١، ص ١٤٩ وما بعدها، وانظر: قصاب، د. وليد: «قضية عمود الشعر في النقد العربي: ظهورهـا وتطورهـا »، ط(١)، (الدوحة: دار الثقافة، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ١٩٨- وما بعدها.

(٤) انظر: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص ١٩٢.

(٥) الزهراني، د. صالح: « بلاغة الرؤيا الشعرية عند عبدالقاهر»، بحث مخطوط،ص ٣٦.

وهذا الوضوح الذي تميز به المعجم الصلاحي المعاصر واكبه عند البعض من الشعراء شيءٌ من التخير، والانتقاد، والفنية التعبيرية المتوهجة، وتوسيع الدلالة المعجمية إلى آفاق من الإيحاء الذي يخلق مزيداً من التأويلات، يفسح فضاء التأويل لا سيما عند بعض شعراء التفعيلة الذين تقدموا خطوات في تحميل الألفاظ والتراكيب دلالات رمزية، وجعلها أكثر قوة في مجال التعبير، حيث أصبح الشاعر يختزل كثيراً من المعاني في قليل من الألفاظ(١)، في مقابل شيء من التسطح والنثرية، والاعتماد على الألفاظ، والتراكيب التوصيلية ذات الصياغة المباشرة التي تتسع فيها المسافات بين الدال والمدلول عند البعض الآخر؛ وكأن الواحد من الشعراء قد استحال إلى خطيب، أو واعظ، أو محلل سياسي؛ ومع هذا فقد ظل المعجم مشدوداً إلى الغنائية التي تمتاح من ألفاظها، وتراكيبها، ويدور في إطارها: إعجاباً، وفخراً، وتمجيداً، واستنهاضاً، وشكوى، ومعاتبة، وإن اتسمت بعض المعالجات بنزعة درامية قصصية وظفت ألفاظ الوصف، وصيغ السرد، وتعابير الأداء القصصي الحواري إلا أنها – بالرغم من ذلك – لم تستطع أن تفارق غنائيتها، أو تنأى عنها بالكلية؛ ويبدو أن لتعلق الموضوع الصلاحي، ومثيراته المختلفة بالنفس الشاعرة – من جهة -، وبالواقع الذي استدعى استلهامها وتوظيفها – من جهة أخرى – أثر في هذا الارتباط بالغنائية؛ التي لا تجعل الذات الفردية تنعزل على التوحد الجوهري بالأمة، وأوضاعها، وأفعالها، ومصيرها في نوع من الوجود العاكف على الذات، المتجاوز الآخرين، أو المتجاهل لهم، بقدر ما هي انفتاح الفرد على الآخر انفتاحاً يقوم على الحوار الذي من شأنه كشف المختلفات، والمتناقضات التي يتألف منها الوجود الإنساني(٢)؛ ومع هذا فإن الناظر يمكن أن يقف على عدد من الأنماط اللغوية في المعجم الشعري الذي استدعى صلاح الدين، وحطين أبرزها:

١- النمط التوصيلي الوظيفي.

٢- النمط التراثي.

٣- النمط الإيحائي.

---

(١) انظر: القاعود، د. حلمي: « محمد ﷺ في الشعر الحديث »، ص ٤٨٤.

(٢) انظر: الحميري، د. عبدالواسع: « الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية»، ط(١)، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، والتوزيع، ١٤١٩هـ-/١٩٩٩م)، ص ١٧٣ وما بعدها، وص٢٢٣ وما بعدها.

ويقْصد بالنمط التوصيلي الوظيفي ذلك النمط الذي تخرج فيه اللغة عـن طابعهـا الشعري، وسمتها الإيحائية، وفضاءا ا اللغوية العالية، وتدنو من لغة الخطاب اليومي، فتتوحد بالواقعي، والاجتماعي، ويحاول فيها الشاعر: (أن يقـنص اليـومي المـنغمس في الحيـاة الاجتماعية، والملتبس بحركة أفرادها، موظفاً ملامحه، وقسماته في أداء الوظيفة الشـعرية..، وفي مثل هذا التشكيل.. لا يمحي الواقعي لحساب الخيالي، وإنما يمحي لحساب الأكثر واقعية من الواقعي) [1]، وفي هذا النمط تقف على الألفاظ المألوفة القريبة الواضحة، ذات المنـزع الواقعي الحياتي، كما أنه يندرج تحت هذا النمط اللغة التحريضية الاستنهاضية التي تحاول أن تخاطب الجمهور، و يج مشاعره، وتدفعه إلى الفعل الذي ترى فيه معالجة لقضايا الواقـع؛ وهذه المفردات حين توصف في هذا النمط ذه الأوصاف فلا يعني ذلك أننا نصدر حكماً قيماً كاملاً على العمل الأدبي من خلال النظر إليها فقط؛ فالألفاظ المفـردة بمنـأى عـن التركيب،والسياق، والتأليف لا تناط ا مزية الكلام، وجماله، وروعته، ولا يحسن السكوت عليها لذا ا، (وإنما يحسن السكوت عليها إذا أجريت وراءها خيطاً من العقل، والحس يربط بعضها ببعض) [2]، فالألفاظ ليست دلالة قائمة بذا ا بقدر ما هي جزئيات حيوية في بنـاء عضوي كامل[3]؛ وهذا البناء العضوي الذي يربط بينها، والخيط العقلي الذي يشد بعضـها إلى بعض هو محض الكلام، وهو حقيقة ناطقية الإنسان[4]، ولعل الإمام عبدالقاهر قد أوضح هذا الأمر إيضاحاً شافياً، وأقام نظرية النظم للتدليل عليه[5]، ومع هذا (فإن علينا أن نـولي اهتماماً خاصاً باللفظة باعتبارها الوحدة الأولى لبناء اللغة، فالألفاظ أشبه بسنون الترس التي تتحرك، وتحرك غيرها) [6]؛ ومن هنا فأنت تقف في هذا النمط على ألفة المفردات، ونثريتها، وتسطح كثير منها في دلالا ا التعبيرية مما يقر ا من لغة الخطاب اليومي، البعيدة عن مسـار

---

(١) الجزار، د. محمد فكري: « لسانيات الاختلاف »، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢) أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب»، ص ٢٠٤.

(٣) انظر: عبدالحافظ، د.صلاح:«الصنعة الفنية في شعر المتنبي»، ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص ٥٣.

(٤) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب »، ص ٢٠٤.

(٥) انظر: «دلائل الإعجاز»، قرأه وعلق عليه:محمود شاكر، ط(٣)، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ص ٤٣،٤٨، ٣٩٥، ٣٩٩.

(٦) الزرزموني، إبراهيم أمين: « الصورة الفنية في شعر علي الجارم»، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشـر والتوزيـع، ٢٠٠٠م)، ص ١١٠.

التناول الفني، وهذا متأت من رغبة المبدع في إفراغ شحناته العاطفية، وإيصال فكرته بأسهل طريق إلى المتلقي؛ مما يدفعه إلى عدم ملاءمة الاختيار، والانتقاء لمفرداته تحت وطأة ضغط الموضوع الذي يعبر عنه. (إن اختيار المبدع لمفردات عمله يحكمه عامل داخلي في المفردة، إضافة إلى عوامل أخرى، هذا العامل الداخلي يتولد من أن كل كلمة أدبية تحس هذه الدرجة من الحدة، أو تلك بمستمعها، وقارئها، وناقدها، وتتضمن داخل نفسها اعتراضاته، وتقويماته، ووجهات نظره المسبقة)(1)؛ فأنت مثلاً تجد في هذا النمط الألفاظ العادية التي تصور الحياة اليومية التي يحاول الشاعر الالتصاق بها، ليظهر حقيقتها كما هي، ومن ثم يصور واقعه الأليم الذي يتبرم منه، فتقف على ألفاظ تبرز السوق، والمقهى، والميناء، والحانات، والممارسات الحياتية اليومية من مثل: (التوابل/ القوابل/ الصحون/ المعامل/ المصانع/ المعطف/ العقال/ المصانع/ حذاء الجندي/ أحذية الجند/ القايش/ البسطار/ الأوسمة/ النياشين/ السيرك/ الحاوي/ المهرجان/ زجاجة الخمر/ عصير الفواكة/ السائح/ علب السردين/ الشوكة/ السكين/ جواز السفر/ صندوق البريد/ منفضة التبغ/ صندوق القمامة...) تجد هذا عند عدد من الشعراء من أمثال: (حسن الشرفي) في قوله:

أي شيءٍ كانوا، وبيروت تلقى؟	**وحدها وطأةَ الهجوم القاشلْ**
أماتت نجدة العروبة لكن	**كُل فرسانِها حريم تنابِلْ**
..	
أم يطيب عيشنا لأنا طمعنا	**في صحون الأحزان كُل التوابِلْ**(2)

ويأتي استدعاء صلاح الدين في إطار هذا النسق فيصطبغ بهذه الصبغة، ويتسم بهذه السمات، فلا يقدم للنص شيئاً مميزاً،ولا يقدم له النص – كذلك – شيئاً يبرزه، ويظهر فاعليته، فتجده مثلاً حين استدعى صلاح الدين قال:

لمْ **يزل** في **الأصلاب جيلُ صلاح**	**الدين حقاً، وجيل سعد وصائل**(3)

---

(1) الجزار، د.محمد فكري: « لسانيات الاختلاف »، ص ١١٥ نقلاً عن ميخائيل باختين: «قضايا الفن والإبداع والإبداع عند ديسوفسكي».

(2) قصيدته: « من قصيدة السيف»، ديوانه «سهيل وأحزان الجنتين»، ص ٢٤، ٢٥، ٢٧.

(3) المصدر نفسه: ص ٢٦.

وحين نتساءل من صائل هذا الذي قرنه الشاعر بصلاح الدين، وسعد؟ فلا نجد إجابة مقنعة غير ضرورة القافية؛ مما أفقد هذا الاسم: (صائل) أي دلالة تمنحه قيمة تعبيرية، ومثل هذه الألفاظ تجدها تكثر عند البعض من الشعراء المعاصرين حتى كادت تصبح من لوازم البناء الشعري في لغتهم من أمثال: معين بسيسو[1]، ومحمود درويش[2]، وصلاح عبدالصبور[3]، وأحمد مطر[4]، وإن جاء توظيفهم الشخصية الصلاحية – في نسيج تجاربهم أكثر فنية، وإيحائية، وثراءً، وتنوعاً من غيرهم؛ لأنهم وفقوا – إلى حد بعيد – في تحميل صلاح الدين أبعاداً ترميزية تجاوزت الدلالات الوضعية التاريخية المجردة إلى آفاق من الإيحاء الرمزي الذي يكسر رتابة التقرير، والمباشرة، واللغة العادية المتسطحة.

أما على مستوى التراكيب فتقف في هذا الجانب على تراكيب تمتاح من لغة الحياة اليومية، وقد تقترب أحياناً من اللغة الدارجة، أو العامية مثل:

أبوس الأرض تحت نِعالكم
وأقُولُ أفْديكم ← توفيق زياد[5]

لُغةُ الأوجه الجديدة باخت.. ← محمود مفلح[6]

عشنا، وشفْنا. .. ← سعد البواردي[7]

ما دمنا نهدر مثل الناقة، أو نستخذي كالكتكوت ← عبده بدوي[8]

---

(١) انظر: قصيدتيه: « الرصاصة الأولى »، و «النقش بالأزميل والرسم بالطباشير على جلد غزة»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٩٨-٤٠٧، ص ٤٦٦-٤٦٩.

(٢) انظر قصيدتيه: « امرأة جميلة في سدوم»، و«سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، «ديوانه»، ج١، ص ٢٩٠-٢٩١، ص ٤٤٧- ٤٦١.

(٣) انظر قصيدته: « فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال»، «ديوانه»، ج٣، ص ٤٦٩-٤٧٧.

(٤) انظر قصيدته: « وردة على مزبلة»، «لافتات أحمد مطر»، ص ٦٦-٧٠.

(٥) قصيدته: « السكر المر»، «ديوانه»، ص ١٢٣.

(٦) قصيدته: « الثائر المسلم»، ديوانه: « الراية»، ص ٧٥.

(٧) قصيدته: « واقعة الصفيح»، ديوانه: « قصائد تتوكأ على عكاز»، ص ١٧.

(٨) قصيدته: « الأقمار والموت في بيروت »، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨١.

ومثل هذه التراكيب الدارجة، والعامية أو القريبة منها؛ وإن كانت لم تكن بـالكثرة الكاثرة على مستوى النصوص الشعرية التي استدعت صلاح الدين، وخاصة في شعر البيت مقارنة بشعر التفعيلة الذي برزت فيه، وأخذت مساحة أوسع عند بعض الشعراء، وهي حتى عند هؤلاء ليست أكثر من (مجرد تنويع أسلوبي داخل عمل لا يخلص تماماً للغة العامية، وإنما يوظف هذه اللغة داخل سياق تغلب عليه الفصحى) [1]؛ وهذا ما أكده بعـض الدارسـين الذين رأوا أن استعمال الشعر الحديث للغة الحياة اليومية، واستفادته من قاموسـها يعـود لانعكاس طبيعة الموضوعات التي يعالجها؛ لا سيما قضايا الإنسـان المعاصـر، ومشـكلاته اليومية، إضافة إلى وجود صدى لدعوة إليوت في نفوسهم؛ والتي تنص على أنـه يجـب ألا يبتعد الشعر ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية[2]، في الحين الذي نظر البعض إلى استخدام استخدام اللغة اليومية في معالجات بعض الشعراء المعاصرين بشيءٍ من الاستحسان حيـث وجد فيه سمة أسلوبية، وخاصة في شعر الحداثة؛ كونه يحقق إفهام السامع، ويدفع الشاعر إلى الاستغراق العاطفي، والتأمل الفكري، إضافة إلى هذا وذاك فإنّ اللغة المنجزة اجتماعياً هـي في ذا ا تعبير عن موقف عملي ينقل أفكار الناس، ومشاعرهم[3].

ولعل هذه الأمور وغيرها كانت هي السبب في هذا اللغة العادية، والميل إلى استخدام هذه الألفاظ والتراكيب؛ إذ إن كلاً من هؤلاء الشعراء قد وضع أمامه الجماهير، ورغبتها في

---

(١) الجزار، د.محمد فكري: « لسانيات الاختلاف»، ص ١٣٧.

(٢) انظر: السيد محمد، عبدالستار عثمان: « الصورة الفنية في شعر صلاح عبدالصبور»، رسالة ماجستير مخطوطـة، مخطوطة، (مصر: جامعة المنيا، كلية الآداب، ١٩٩٥م)، ص ٨٧، وانظر في مقالة إليوت: النـويهي، د. محمـد: «قضية الشعر الجديد»، ط(٢)، (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٢م)، ص ٢٩، ٣٩. وانظر: الموسى، د. خليـل: « بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة »، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العـرب، ٢٠٠٣م)، ص ٩٢-٩٣، وانظر في هذا – كذلك -: ضيف، د. شوقي: «الفصحى المعاصرة»، كتابه: « في التراث، والشعر، واللغـة»، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٧م)، ص ٢٤١، وما بعدها.

(٣) انظر: السيد محمد، عبدالستار عثمان: «الصورة الفنية في شعر صلاح عبدالصبور»، ص ٨٨، وانظر: الجـزار، د. د. محمد فكري: «لسانيات الاختلاف»، ص ١١٥، ١١٨؛ وهو مع رأيه أن استخدام اللغة اليومية في أسـلو ا الشعبي الفولكلوري سمة تميز ا شعر الحداثة، وهو إنجاز لجماليات ما هو اجتماعي في اللغة؛ إلا أنه عندما تحدث عن الأسلوب العامي الدارج استراب فيه، ورأى أنه لن يكلف نفسه البحث في دلالالته الوظيفية، لأن تخصصـه مغاير لهذا الاتجاه، انظر: المرجع نفسه: ص ١٣٧-١٣٨.

البساطة، والوضوح، ومعالجة الواقع الراهن الذي يعيشونه، موظفاً في ذلك اللغة الدارجـة، والأساليب اليومية التي تفهمها، مبتعداً عن كل معنى مستغلق، أو ألفاظ لا تدرك الجمـاهير معانيها بسهولة ووضوح[1].

ومما له اتصال باستخدام لغة الحياة اليومية في هذا النمط تسرب بعـض المفـردات الأجنبية، وخاصة أسماء الأعلام الأجنبية، ودمجها في النسق الشعري عند بعض الشعراء مـن مثل: (سركيس/ انطون/ نيرون/ بيار/ شمعون/ لينين/ مارون/ صنين/ شمشون/ بيحن/ دايان/ جيفارا/ شارون/ كوهين/ قسطنطين/ جورجيا..)؛ كما في قول (يوسف العظم):

أليس فـيهم قُتيبـةٌ، أو صـلاح   أو هشـام، وأليس فـيهم رشـيد
هجروا المصحف الطهـور، وحـاروا   وابـن دآيـان قـاده التلمـود[2]

وقد احتلت مفردات الأعلام الأجنبية مساحة في بعض النصوص الشعرية عند بعض الشعراء، وتلاشت أو كادت في كثير من المعالجات الأخرى، ومن الشعراء الذين تجد حضور هذه الأعلام في معالجا م التي استدعت الشخصية الصلاحية: عبدالله بن خميس[3]، وصلاح وصلاح عبدالصبور[4]، وفاروق جويدة [5]، وأحمد صالح الصالح[6]، وقد اسـتدعى بعـض بعض الشعراء مفردات أجنبية غير أسماء الأعلام، وعمل على دمجها في نصه بعـد كتابتـها بحروف عربيـة مثـل كلمـة: (البـاص) عنـد الشـاعر: (حسـن توفيـق، مصـر: ١٣٦٣هـ/١٩٤٣م-..) في قوله:

وأنـا بالبـاص أمضـي صـارخاً   كم يا ضمير الكون كم قد طالَ ليلْ[7]**؟**
ليـــــــــــــــلْ[7]**؟**

---

(١) انظر: الحداد، علي: « أثر التراث في الشعر العراقي الحديث»، ص ٢٣٢.

(٢) قصيدته: «أمس واليوم»، ديوانه: «في رحاب الأقصى»، ص ١٩٠.

(٣) انظر قصيدته: «شهيد تل الزعتر»، ديوانه: « على ربى اليمامة»، ص ١٢٩-١٣٤.

(٤) انظر قصيدته: «فصول منتـزعة من كتاب الأيام بلا أعمال»، «ديوانه»، ج٣، ص٤٧٥-٤٧٧.

(٥) انظر قصيدتيه: « رسالة ثانية إلى شارون»، «رسالة إلى بوش»، ديوانه: « قصائدي في رحـاب القـدس»، ص ١٠٩-١١٩، ص ١٦٣-١٨١.

(٦) انظر قصيدته: « قراءة في يوم الغفران »، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٤٩-٥١.

(٧) قصيدته: « رسالة من تحت الرصاص »، « الأعمال الشعرية»، ص ١٣١.

أو كلمة (التلفون)، أو (آلو) عند (معين بسيسو) في قوله:

هذا الخيط من الدم
هذا السلك الذَهبي
تليفون الثورة
هي ذي السماعة يا فَتح
..آلو..آلو... (١)

كما تقف في هذا النمط على صيغ المعاتبة القوية، والألفاظ العنيفة المقذعة التي تصور الواقع، أو تنتقده، أو تعبر عن تبرمها منه، ومن المتصفين بصفات الخداع والزيف، والتخاذل فيه؛ حيث تجد الواحد من الشعراء – في هذا الجانب – يسترفد – أحياناً – ألفاظاً منفـرة تصل إلى درجة الإقذاع، والابتذال من مثل: (السماسرة/ الخائنين/ الأوغـاد/ الأوبـاش/ الحاقدين/ تجار الخنا/ النفعيين/ الانتهازيين/ القوالين/ الكذابين/ العربيد/ الحـريم التنابـل/ الجبناء/ الدجالين/ الغشاشين/ اللصوص...)، وتراكيب تمتاح من هـذا المعجـم المقـذع، وتفيض به، عبر أشكال تركيبية متعددة؛ تعتمد على الوصف، أو الإضافة إلى هذه الألفاظ، وأحياناً تعتمد على ترادف الجمل، وتنوعها بين جمل خبرية، وإنشائية: فعلية، واسمية مثل:

(يا كل دعاة الزيف المتسول في **شرياني قَفْراً)** (٢)

(يا رجال البورصة السوداء) (٣)

(يلعنكم هذا النائم..) (٤)

(أترك لكم يا سادتي القوالين) (٥)

(لن يطلع صبح للجبناء) (١)

---

(١) قصيدته: «الرصاصة الأولى »، « الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٤٠٦، وانظر كذلك قصيدته: «النقش بالأزميل والرسم بالطباشير على جلد غزة»، «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٤٦٧.

(٢) انظر: أبو العمرين، خالد: قصيدته: « ماذا قالت الحجارة »، ديوانه: « في القدس قد نطق الحجر»،ص٣٣.

(٣) التميمي، عبدالغني: قصيدته: « رسالة من المسجد الاقصى»، ديوانه: « رسالة من المسجد الأقصى»، ص١٤.

(٤) انظر: عبدالصبور، صلاح: قصيدته: « فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال»، «ديوانه»، ج٣، ص٤٧٤.

(٥) المصدر نفسه، والجزء والصفحة نفسها.

(أسألُ أرشيف المأجورين) [2]

(سيجِيء إليك الدجالُونَ) [3]

أسواق داعرةُ الساحةْ[4]

يا كفَره[5]

سقَطت عذْراءُ التاريخ في قبضة مومس[6]

يتسلقُها بغايا[7]

يا صناع الزيف[8]

وغالباً ما يستدعي الشاعر هذا المعجم القوي المقذع حين يصور مأساة المواطن الفلسطيني المتشرد الذي تخاذلت الأمة عن نصرته، وانشغل معظم أبنائها بشهواتهم؛ كما في قول: (أحمد دحبور: فلسطين: ١٣٦٦هـ/١٩٤٦م-....) في قصيدته: (حكاية الولد الفلسطيني):

بلاد اللهِ واسعةٌ.. وقد تطفَح

بقَافلة من التجار.. والأوغاد.. والأباءْ[9]

وقد يعمد الواحد من الشعراء إلى نقد الواقع العربي المتخاذل، وانتقاد أولئك الأشخاص الذين زيفوا انتصارات الأمة العربية، وباعوا قضاياها، وتلاعبوا بمقدراتها، وتآمروا

---

(١) انظر: جويدة، فاروق: قصيدته: « إن هان الوطن يهون العمر»، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ٤١.

(٢) المصدر نفسه: ص٤٢.

(٣) نفسه: ص ٤٣.

(٤) الكيلاني، نجيب: قصيدته: «القدس »، ديوانه: « عصر الشهداء»، ص ٧١، ٧٢، ٧٣.

(٥) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٦) نفسه، والصفحة نفسها.

(٧) نفسه، والصفحة نفسها.

(٨) نفسه، والصفحة نفسها.

(٩) «ديوانه »، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣م)، ص ١٩٨.

على مقدسا ا؛ فيسترفد القاموس الهجائي الغاضب المقذع؛ معبراً عن مقته، ونقمته، وغضبه من أولئك المتخاذلين كما في قول (حسن توفيق) في قصيدته: (مة العصفور):

قلت للعصفُور لا تفْرد جناحيك بشوقٍ فوق أرضٍ مهلكَةْ

إ ا لا ترحم العصفور حتى بعد صلبه

وتذكّر حين تشدو أن همس الحب يفْضي عادةً للتهلكة

تحت أقْدامٍ يتسلون بأنْ يبقَى شعار العدلِ وحلاً بعد

أنْ يزنوا بِقُربِه[1]

إلى أن قال:

أيها الذكْرى الجريحةْ

إدفَعينِي طَلْقَةً تجتاح أضلاع لُصوصٍ مستشارِين لغشاشين

خاضوا

ليطلوا في غُرورٍ

زاعمين أن النصر نصر الشعبِ نصر للجواري فيْ القُصور

إنه عصر كلابِ الصيد لا عصر صلاحِ الدين، والروحِ المليحةْ[2]

وقد يلتفت الشاعر إلى حال أمته الراهن في تخاذله، وضعفه، وهوانه في مقابل الماضي المشرق الذي كانت عليه فيندفع إلى المعاتبة، واللوم موظفاً بعضـاً مـن هـذه الألفـاظ، والتراكيب؛ كقول الشاعر: (يوسف أبو هلالة) في قصيدته: (حقاً غروزني):

فــي حــين أمتنــا تــئن مهيضــةً　　　من ظُلم طَــاغُوت، وفَسـقِ إبـاحي

...

أجــدادنا كــانوا وشــر مصــيبة　　　أنْ يخلف الآسـاد كلْـب نبـاح[3]

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٤٦.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٤٧-٢٤٨.

(٣) ديوانه: « اللهب المقدس»،ص ٣٦-٣٧.

وقد برزت هذه اللغة الصاخبة – التي توظف صيغ الإقذاع، والمعاتبة العنيفة، سواءً كان ذلك في أسلوب خطابي مباشر، أم في أسلوب تهكمي ساخر – برزت عند بعض الشعراء من مثل: يوسف أبو هلالة[1]، وبدر بدير[2]، وأسامة عبدالرحمن[3]، وفاروق جويدة[4]؛ ويبدو أن وجود مثل هذه اللغة بألفاظها، وتراكيبها التي تصل إلى حد التقزز يكمن في أن وجدان الشاعر يترجم عن حالة آنية تباعد بين الشاعر ومقاومته طغيان الانفعال؛ لذلك لجأ لهذا الأداء، استجابة لضغط المثير على نفسه الذي ولد هذه الإثارة العنيفة، ولكنها استجابة انفرطت فيها لغة الفن إلى لغة الواقع اليومي؛ الأمر الذي حول التجربة الشعرية إلى قيمة تعبيرية غير جمالية[5].

ومما يستوقف الباحث – في هذا النمط – تلك اللغة التقريرية المباشرة التي سادت عدداً من النصوص الشعرية التي استدعت صلاح الدين، وحطين؛ سواءً كان ذلك في القصيدة التقليدية ذات المعمار القديم، أم كان في قصيدة التفعيلة؛ مما يدل على أن لغة المباشرة، والتسطح لا ترتبط بطبيعة الموضوع الذي يعالجه الشاعر، أو بالقالب الذي يصب فيه تجربته، بقدر ما يتعلق بموهبته الفنية، وبحسن تمثله الموضوع الذي يعالجه؛ بمعنى (أن الشاعر لا يجهد نفسه في التقاط جزئيات قصيدته من خلال التجربة والمعاناة، ويكتفي باستخدام رصيده اللغوي من حيث هو تركيب إنشائي لا علاقة له بالواقع إلا من خارجه)[6]، وقد ربط البعض بين هذه اللغة التقريرية المباشرة وبين الشعر الجماهيري، أو الشعر المعد للإلقاء؛ والذي –غالباً- ما ترتبط فيه القصيدة بموقف سياسي، أو إيديولوجي تسعى للإفصاح عنه[7]؛ (والواقع أن هذه التقريرية قد أساءت إلى فنية الشعر، وجماليته؛ إذ

---

(١) انظر قصيدته: « خابت مساعيهم وخابوا»، ديوانه: « ألوان» ص ١٠٥-١١٠.

(٢) انظر قصيدته: « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢١-١٢٨.

(٣) انظر قصيدته «كيف خنت الحب»، ديوانه: « دفاتر الشجن»، ص ٢٣٨-٢٤٠.

(٤) انظر قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٠-٢٠٢.

(٥) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٢٠٥.

(٦) المقالح، د. عبدالعزيز: « صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة»، ط(١)، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م)، ص ٢٩.

(٧) انظر: الصكر، د. حاتم: « حلم الفراشة: الإيقاع الداخلي والخصائص الذهبية في قصيدة النثر»، ط(١) (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ٩٦.

إ ا أفقدته رداءه، وعذوبته، ودفعته إلى السقوط في نثرية فجة)[1]؛ وعلى الرغم مما يمكن أن يقال من أن الشاعر المعاصر قد استدعى الشخصية الصلاحية تحت إلحاح الواقع وظروفه الضاغطة على نفسه؛ مما أفقده ملابسة الموضوع ملابسة فنية تنقله من حيز الخطاب التقريري المباشر إلى آفاق الفن، وعلى الرغم – كذلك – من القول بأن هذا الشـاعر قـد تـوخى باستدعائه صلاح الدين نقد واقعه، وتغيير ما تراكم عليه من وهن، وضعف من خلال تحفيز الأمة وإثار ا؛ فشعره – ذا – يعد شعر الموضوع الذي لا يحتفل بالصياغة الفنيـة قـدر احتفاله بالمواجهة والتحدي، وبالتالي فإنّ الشعر الصريح المباشر، والنـزعة الخطابيـة ذات الصوت الواضح هي القادرة على أداء هذه المهمة – وعلى الرغم من كل هذا فـإن هـذه الأقوال يمكن أن تكون تعليلاً لهذه الظاهرة لا تبريراً مسوغاً لوجودها؛ إذ يمكن للشـاعر أن يقوم بتلك الأدوار، مع التزامه بضوابط الفن الذي ارتضى أن يقدم به تجربته، فمن خـلال الإيحاء، والتصوير، ومجاوزة المباشرة، والتسطح يكون التأثير أعمـق، فالتصـريح وعـرض الأفكار بطريقة مباشرة أقل تأثيراً في النفس، وأضعف إثارة من الإيحاء، والتصوير؛ لأن العقل لم يجاهد الفكرة، ولم يترو فيها تروي الاستقصاء، والتتبع؛ وفي هذا كلـه اللـذة والمتعـة، والإثارة، وقد أكد النقاد على أن الايحاء أبلغ في النفس من التصريح، وأن المعنى الذي ينتهي إلى المتلقي بعد مجاهدة وكد يكون أمكن في النفس[2]، وقد قال الإمام عبدالقاهر: (وقـد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح) [3]، ونمـاذج هذه اللغة التقريرية المباشرة كثيرة، تجدها عند الشاعر: (محمد الشيخ محمد صيام) في قصيدته

---

(١) حوطش، عبدالرحمن: « شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر»، ص ٤٤٢.

وانظر في تعليل ظاهرة التقريرية، والتماس الأسباب التي أفرز ا في شعر الثورة والمواجهة عند بعـض الشـعراء المعاصرين تفصيلاً:

- حوطش، عبدالرحمن: « كتابة السابق»، ص ٤٤، ٤٤٩٦، ٤٥٠.
- بيومي، محمد رمضان محمود: « أثر الانتفاضة الفلسطينية في الشعر العربي المعاصر»، رسالة ماجستير مخطوطة، (جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م)، ص ١٦٤.
- نقاش، رجاء: « محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة»، ص ٦٤.

(٢) انظر: صبح، د. علي علي: « البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر»، ص ٣١-٣٢.

(٣) «دلائل الاعجاز»، ص ٧٠.

(انفجار القدس) التي وجه فيها خطابه لرهبان النصارى في أرض فلسطين محذراً لهـم مـن الانجراف وراء بعض الصليبيين الحاقدين المناصرين اليهود فقال:

يـــا أهـــلَ جيرتنـــا مـــن الـــر ... هبـــ ـــان والمتـــ ـــرهبنين
لا يجـــ ـــرمنكُم الهَـــ ـــوى الـــ ـــ ... ماضـــ ـــي، ولا الحقْـــ ـــد الـــ ـــدفين
أمـــ ـــا الصليـ ـبـــ ـــيون إنْ ... كُنـــ ـــتم وراهـــ ـــم ســـ ـــائرين
متعـــ ـــاطفين مـــ ـــع القَـــ ـــرا ... صـــ ـــنة الغـــ ـــزاة الطـــ ـــامعين
فَغـــداً ســـيولَد فـــي ربـــا الـــ ... إســـلام ألـــف صـــلاح ديـــن[١]

فاللغة الخطابية في النص لا تقدم أكثر من نقل الأفكار، وتوصيلها بشـكل واضـح متسطح؛ وكأن الشاعر قد تحول إلى خطيب حرص على نقل أفكاره بهذا الشكل التقريري فجاءت لغته أميل إلى الصياغة النثرية التي تخلو من أية إنزياحات لغوية، أو فراغات موحية، وهذه ليست مهمة الشعر إنما مهمته أن يخاطب الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آن معاً، لينقش في نفس المتلقي صورة مماثلة لتلك الصورة التي قامت في نفس المبدع[٢].

ومثل هذا التناول السطحي الذي يقل فيه التوتر، والشاعرية تجده كذلك عند: (علي محمد العيسى) في قصيدته: (فلسطين يا حطين) التي قال فيها:

يـــا فلسِـــطين إنْ أردت الأغَـــانِي ... أو أردت الطبُـــول هـــا قَاســـمعيها
يـــا فلســـطين إنْ تنـــادي صـــلاحاً ... أو دعوت الفَـــاروق كـــي تحصـــنيها
لَن تلاقـــي صـــدوق عـــزمٍ وحـــزمٍ ... لَن توافي مـــن الرجـــال الوجوهـــا[٣]

(لقد أدى هذا التسطح إلى إلغاء الشعرية، والإبداع في آن معاً؛ وذلـك لانتفـاء الحركة النابضة من النص؛ مما جعلها أشبه بخطبة، أو رسالة خالية من الإيحاء والرمز الـذي يميز الشعر عن النثر) [٤].

---

(١) ديوانه: « ميلاد أمه»، ط(١)، (عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٥٦.

(٢) انظر: جعفر، عبدالكريم راضي: « شعر عبدالقادر الناصري »، ص ١٨٣.

(٣) ديوانه: « تعلو التلال بقارب»، ص ٦٣.

(٤) الزهيري، محمد أحمد: « شعر الإحياء في اليمن: دراسة موضـوعية فنيـة»، ط(١)، (صـنعاء: وزارة الثقافـة، والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٤٤.

والناظر يقف على هذه التقريرية والتسطح في بعض المعالجات التي استدعت صلاح الدين عند عدد من الشعراء من مثل: عبدالله جبر[1]، ومحمد بن سعد الدبل[2]، وعلي حافظ[3]، وعبدالرحمن قاضي[4]، وعبدالله سالم الحميد[5]، وغيرهم؛ ومهما يكن فإنه لا يمكن تجريد هذه المعالجات، وأمثالها من العاطفة الصادقة، والانفعال الوجداني العميق، والحدب على الأمة الإسلامية، وتاريخها المجيد، والرغبة في تجاوزها محنتها إلا أن هذه العاطفة لم تحملها لغة تعبيرية مثيرة تتوافق مع توهجها، وعنفوانها، وتقدر على ترجمتها ترجمة صادقة مؤثرة في المتلقي؛ إذ إن تقدير العمل الأدبي، والحكم عليه لا يقوم على ما فيه من عواطف نبيلة فحسب، بل تكون النظرة إليه بناءً على ما فيه من حمولات شعورية، وقيم تعبيرية فنية، والفصل بين الانفعالات والعواطف، وما يتخذه الأديب من أسلوب يتناول به موضوعاته من ألفاظ، وعبارات، وموسيقى، وما تشيعه هذه الوسائل من ظلالٍ، وإيحاءات أمرٌ غير متصور؛ إذ لا يمكن النظر إلى القيم الشعورية بمعزلٍ عن القيم التعبيرية في النص[6].

وتأتي اللغة التحريضية الاستنهاضية جانباً من جوانب النمط التوصيلي في لغة المعجم الشعري؛ وذلك أن الشاعر حين يندفع إلى الاستنهاض والتحفيز، وإذكاء الحمية يجنح –في الغالب– إلى لغة مشحونة بالخطابية والتوجيه المباشر الذي يستهدف إيصال الرسالة إلى المتلقي بأسرع طريق، وهذه اللغة جاءت في أغلب المعالجات مشحونة بصيغ الاحتجاج، والرفض، والدعوة إلى التحدي، والمواجهة، والدفع إلى الفعل المؤثر الذي ترى فيه العلاج الناجع لترديات الواقع، لذلك تقف على النبرة الخطابية، والصوت العالي، والألفاظ المجلجلة، والعبارات المحفزة[7] التي يحاول بها الشاعر تحريك الراكد، وخلخلة الساكن، كما أن هذه

---

(1) انظر قصيدته: « لبنان»، ديوانه: « للحضارة ثمن»، ص ٦٤-٦٥.

(2) انظر قصيدته: « في الشباب»، ديوانه: « إسلاميات »، ص ٦٠-٦١.

(3) انظر قصيدته: « معركة الأردن، والفدائيين في الكرامة »، ديوانه: «نفحات من طيبة»، ص ٤٣-٤٤.

(4) انظر قصيدته: «الجهاد الجهاد»، ديوانه: « احتراق الصمت»، ص ١٤٨-١٥٠.

(5) انظر قصيدته: « ثورة الجهاد»، ديوانه: « أملٌ جريح»، ص ١٤-١٧.

(6) انظر في هذا الأمر تفصيلاً: قطب، سيد: « في النقد الأدبي، أصوله ومناهجه»، ط(٦)،(بيروت: دار الشروق، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، ص ٢١ وما بعدها.

(7) ليس صحيحاً ما ذهب إليه د. غسان إسماعيل عبدالخالق – في بحثه «الشعراء الشباب في الأردن: جماعة أجراس نموذجاً» في كتاب « الشعر في الأردن، وموقفه من حركة الشعر العربي »، ص ٤٣٥:

اللغة التحريضية خلقت معجماً قوياً- عبر فيضٍ من الألفاظ، والصيغ – التي جسدت صورة المعتدي المحتل الأرض العربية، ورسمت صفاته، وعبرت عن انعكـاس صـورته في نفـوس الشعراء؛ فجاءت ألفاظ مثل: (الباغي/ القرصان/ الطغيان/ الطاغوت[١]/الشيطان[٢]/ العـدو الدخيل/العدوان[٣]/، الأغراب[٤]/ العـ ـ ـ ـلج اليهودي[٥]/ الغازي[٦]/ الذئاب/ شياطين اللغو[٧]/ الحاقـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـد السفاك[٨]/ الكابوس الجاثم[٩]/ المحتل الـدخيل[١٠]/ شذاذ البلاد[١١])،وغيرها من الصفات التي جسدت صورة المحتل، وبشاعته، وظلمـه، وفي المقابل صنعت اللغة التحريضية معجماً مجلجلاً للمواجهة والتحدي، اعتمد علـى ألفـاظ: الكفاح، والنضال، والتصدي، والعزيمة، والتحرير، والتحريض، والتحفيز، ووظف في بنائـه أسلوب النداء، والتكرار، واستخدام الأفعال الآمرة والناهية – خاصة عند شعراء الشطريين – الذين برزت عندهم هذه اللغة بشكل لافت؛ ولعل السبب في هذا يعود إلى ملاءمة هـذا الشكل للنبرة الخطابية العالية ذات التوهج القفوي، والصوت المرتفع الذي يتناسـب مـع غايات التحفيز، والتحريض أكثر من شعر التفعيلة؛ وتكاد تقف على نماذج كثيرة لهذه اللغة

من أن هزيمة حزيران قد أسقطت الخطاب العربي الإنشائي الاحتفالي، بل ظل هذا الخطاب موجـوداً، واسـتمر رنينه في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين؛ وإن لم يكن بنفس الكثرة والتوهج في مرحلة ما قبل الهزيمـة؛ نظراً لخلخلة الهزيمة كثيراً من الشعارات التي كانت مرفوعة من قبل، إلا أنه – بالرغم من ذلك – ظل موجوداً، وقد تواكب معه الخطاب العقلاني الذي تدثر بالرمز والإيحاء، ونظر إلى العمل الشعري على أنـه ضـرب مـن ضروب المعرفة بسبب التأثر بموجة الحداثة الشعرية العالمية، خاصة عند جيل السبعينات الميلادية ومن بعدهم.

(١) انظر في هذا على سبيل المثال: عبدالرحمن، أسامة: قصيدته: « رسالة إلى مناضل أفريقي»، ديوانه: «لا عاصـم»، ص ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧.

(٢) انظر: الملائكة، نازك: قصيد ا: « الهجرة إلى الله »، « الأعمال الشعرية»، ج٢، ص ٢٨٥.

(٣) انظر: العظم، يوسف: قصيدته: « السلام الهزيل»، ديوانه: « السلام الهزيل»، ص ٣.

(٤) انظر: الشامي، أحمد: قصيدته: « القدس قبلة المسلمين الأولى »، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٢٢٧.

(٥) انظر: مفلح، محمود: قصيدته: « حجر حجر»، ديوانه: « لأنك مسلم»، ص ٥٣.

(٦) انظر: الجنباز محمد منير: قصيدته: « يتيمة العرب»، ديوانه: « أزاهير وأشواك»، ص ٨٨.

(٧) انظر: إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: « وجئت أصلي»، «الأعمال الشعرية»، ج٣، ص١٥٦٩، ١٥٧٤.

(٨) انظر: رفيق، معروف: قصيدته: « يا قدس»، ديوانه: « القدس قصيدتي»، ص ١٧.

(٩) انظر: التلاوي، فيصل: قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: «أوراق مسافر»،ص٦١.

(١٠) انظر: الفيتوري، محمد: قصيدته: « إيقاعات قبل مارش النصر »، «ديوانه »، ص ٤٣٤.

(١١) انظر: الوحيدي، كمال: قصيدته: « أرض الميعاد»، ديوانه: « حنين وأنين»، ص ٢٣١.

المحرضة، بقاموسها ا لجل، وأسلو ا الندائي الآمر الناهي، عند عدد من الشـعراء مـن أمثال أحمد محمد الشامي في قوله:

يا قَوم ذكْرى صلاح الدين ما برحـت   في أرضِ حطين تغلي بِالدمِ السربِ[1]

وصالح الجيتاوي في قوله:

قُــم يــا أخــا الإســلام جــر   د مشـ ـ ـ ـرفيك واليمـ ـ ـ ـانِي
ودعِ الملاهـ ـ ـي هـ ـ ـم خـ ـ ـلا   ن الأرائـ ـ ـ ـك والـ ـ ـ ـدنان[2]

ومحمود مفلح في قوله:

أوقفُــوا الهَــرج مــرةً والكلامــا   واســتفزوا للنائبــات الحســاما[3]

إن هذه اللغة – في هذه المعالجات، وأمثالها بقاموسها التحريضي – هي وليدة موقف عاطفي انفعالي يضغط على وجدان المبدع ويستفزه، ويدفعه إلى انتهاج هذا الطابع الحماسي الجهير؛ وقد تكون هذه النبرة الخطابية مقبولة في هذه المواقف التي يسعى فيها الشـاعر إلى بعث العزائم، وإذكاء الحمية، إذ لا يمكن تحقيق ذلك دون انتهاج شيءٍ من هذا الأسلوب؛ لا سيما والشعراء الذين عمدوا إلى هذه الغاية هدفوا إلى جعل شعرهم وسيلة إصلاحية، وفي نطاق هذه المهمة جاءت معالجا م الشعرية التي استدعوا لتحقيقها التاريخ الإسلامي برموزه وشخصياته بما فيها الشخصية الصلاحية؛ إلا أنه لا بد من الموازنة بين الجانـب الانفعـالي، والجانب التعبيري حتى في هذه الموضوعات التي تتملك الشاعر فيها عاطفة متأججة، ويسعى فيها إلى التأثير على السامع؛ وفهم الشاعر هذه المعادلة، وحرصه على تحقيقها يجعله يقـيم جسوراً متينة بينه وبين المتلقي، وبواسطتها يستطيع أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة [٤]، [٤]، دون أن يسقط في الخطابية المفرطة، أو يجنح إلى الإيهام المعتم الذي يقطع التواصل بين منشئ الشعر ومتقبله.

* * *

---

(١) قصيدته: «القدس قبلة المسلمين الأولى »، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٢٢٨.

(٢) قصيدته: « الغضبة القدسية»، ديوانه: « صدى الصحراء»، ص ٢٧.

(٣) قصيدته: « حجر حجر »، ديوانه: « لأنك مسلم»، ص ٥٣.

(٤) انظر: جعفر، عبدالكريم: « شعر عبدالقادر رشيد الناصر»، ص ١٨٣.

أما النمط التراثي في **المعجم فنعني به**: تلك اللغة القوية الفخمة الجزلة في ألفاظهـا، وتراكيبها، وبنائها ذات الديباجة الرصينة ، والجرس الموسيقي الصاخب، والمعنى الـذي لا يتأتى في بعض الأحيان إلا بالوقوف على المعجم اللغوي؛ فهذه اللغة هـي نتيجـة ثقافـة اكتسابية من الموروث – وإن كان (كل كلام فيه من أثر الثقافة نصيب، بـل إن الرصـيد الثقافي هو قاعدة كل كلام) [(١)]، إلا أن ارتباط هذه اللغة بالتراث، واسـترفادها ألفاظـه، وتراكيبه، وطرائقه في الأداء يتجلى واضحاً جلياً؛ وهذا التأثر بالتراث لا يعاب- في حد ذاته –؛ فالتراث هو المصدر الأساس في تكوين لغة أي شاعر من الشعراء، وإنما الذي يعاب هو التقليد الساذج، والتمثل الفارغ؛ (وذوبان الشخصية، وضياعها في متاهات الأدب القديم.. حتى تتحول قصيدة الشاعر منهم إلى مجموعة من القصائد القديمة، والتعابير المشهورة كالجلْد المرتق، والثوب المرقع) [(٢)]، ومن ثَم فـ (عملية الخلق الجديد تنهض من خلال تمثل الموروث تمثلاً ذاتياً ينسجم مع التجربة الشعرية) [(٣)]، وهذا لا يتحقق إلا حين يتعامل الشاعر المعاصر مع اللغة تعاملاً جديداً يلتقي فيه التراث مع رؤية الشاعر المعرفية، والأدبية[(٤)].

وبالنظر في **الشعر المعاصر الذي استدعى صلاح الدين وحطين نجد** أن هذا النمط لم يكن النهج الغالب، بقدر ما برز توظيفه عند بعض الشعراء الذين يمكن وصفهم بشـعراء المحافظة والتقليد من أصحاب المدرسة الاتباعية ذات النهج الإحيائي من أمثال: (محمد مهدي الجواهري، ومحمد حسن فقي، وعبدالله بن خميس)، كما برز هذا الـنمط عنـد الشـاعر (معيض البخيتان)، وهو شاعر متأخر زمنياً عن السابقين في بدايته الشعرية، إضـافة إلى أن شعره قد جاء مزيجاً من التقليد والتجديد، حيث تأثر بموجة الشعر الحديث في لغته، وصوره، وموسيقاه[(٥)]؛ مما جعل ميله إلى استدعاء هذا المعجم التراثي لا يعدو أن يكون – في الغالب

---

(١) الطرابلسي، محمد الهادي: « خصائص الأسلوب في الشوقيات»، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م)، ص ٣١٩.

(٢) الحامد، د. عبدالله: «الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن»، ص ١٢٦.

(٣) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ١٧٨.

(٤) انظر: الحارثي،د.محمد بن مريسي: « تشكيلات تراثية في شعرنا المعاصر»، ملف بيادر عدد سابق، ص ١٩.

(٥) انظر: ابن سليم، أحمد سعيد: « موسوعة الأدباء والكتاب السـعوديين خـلال سـتين عامـاً: ١٣٥هـ - ١٤١٠هـ)، ط(١)،(المدينة المنورة:إصدارات النادي الأدبي في المدينة المنورة، ١٤١٢هـ - /١٩٩٢م)،ج١، ص ٧٠.

– على سبيل التقليد، أو إثبات سعة الثقافة اللغوية؛ ومع هذا فأنت تقـف في المعالجـات الشعرية المستدعية صلاح الدين – عند هؤلاء – على الألفاظ الفخمة الجزلة ذات الإيقـاع الجهري الذي يذكرك بالديباجة التراثية القديمة مثل: (الأقيال/ البيـد/ الوصـيد/ ا ـدل/ السنابك/ العلُوج/ الفيالق/ المعامع/ الجحاجح/ السراحين/ الصـوائف/ الرهـو/ الهيضـة/ الخريدة/ الارتشاف/ الاعتساف/ الزعانِف/ المعروكة..)،وأحياناً يوغل الـبعض منـهم في تطلب بعض الألفاظ التي تستغلق على القارئ العادي، ولا تتكشف معانيها إلا بـالاطلاع على القاموس؛ مما يجعلها مستغلقة على الزمان، والمكان، والمتلقي مثل: (الأباديد/ المعلوكة/ الطنب/ الضحضح/ الصلْد/ الغرث...)، كما تقف في هذا النمط على متانة الأسلوب، وقوة التراكيب، فعلى سبيل المثال حين تطالع قول الشاعر (محمد مهدي الجواهري) في رثائه جمال عبدالناصر:

قَـالُوا أب بـر فَكَانـت أمـةٌ ... ألفَـاً ووحـدك كُنـت فيهـا البـاءَ
خبطَت كَعشـواءٍ عصـوراً وأنثَـت ... مهزومـةً فَأثَرتهـا شـعواءَ

أترى صلاح الـدين كـان محمقـاً ... إذ يستشـيط حميـةً وإبـاء؟
أم عـادت القُـدس الهـوان بعينـه؟ ... أم عـاد ديـن المسـلمين ريـاء؟ (١)

تقف في هذه الأبيات على اللغة الرصينة، والديباجة المتينـة، والألفـاظ الفخمـة، والاستمداد من الشعر القديم في بعض العبارات، والصور التي يسترفدها الشاعر من الموروث كما في قوله: (خبطت كعشواء) التي تعيد الذهن إلى بيت زهير بن أبي سـلمى(٢)، وهـي صورة ناجزة أبدعها القدماء، واستدعاها الشاعر – هنا – بقالبها المحفـوظ في الـذاكرة، إضافة إلى التمثل الثقافي الذي تجده يطل عبر التأثر مزية شوقي(٣) في روحهـا، ونفَسِـها، ورويها، وبعض صيغها وتراكيبها.

---

(١) «ديوانه »، ج٦، ص ٥٣، ٦٠.

(٢) قول زهير بن أبي سلمى: رأيت المنايا خبط عشواءَ من تصب
تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرمِ
انظر: « شعر زهير بن أبي سلمى»، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوه، ط(٢)، (حلـب: دار القلم العربي، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م)، ص ٢٥.

(٣) همزية شوقي مطلعها: ولد الْهدى فَالْكائنات ضياءُ

ومثل هذا تجده عند محمد حسن فقي، وعبدالله بن خميس في انتقاء المفردة، وفخامة العبارة، والحرص على الديباجة القديمة، إلا أن المتأمل يلاحظ عندهما ميلاً إلى التخفف مـن التراكيب الجزلة ذات الألفاظ الفخمة، ومحاولة الاقتراب من بساطة التركيـب، وسـهولة العبارة التي تدنو بالتناول الشعري من الأساليب المحدثة(1)، وخاصة في قصيدة الفقي صحوة العملاق، وابن خميس في قصيدته: شهيد تل الزعتر؛ ومع ذلك فأنت تقـف علـى بعـض الألفاظ النازعة إلى القديم مثل: (العفاء/ الآجام/ والأعلاج.. ونحوها)، عند الثاني منـهما، ويبدو أن وجود مثل هذه الألفاظ عند هؤلاء الشعراء جاء نتيجة مخزون ثقافي تولـد مـن قراءات الشاعر، ومن ثَم أصبح لها تأثيرها القوي على نفسه، مما جعله يعكسها في شعره بعد أن امتزجت في نفسه فداورها في فكره إما إعجاباً ا، وإما تناصاً معها(2)، وقد يسـتوحي الشاعر بعضاً من مفردات هذا المعجم التراثي حين يعجب بشاعر من شعراء مدرسة الإحياء، محاولاً أن يترسم خطاه في تشكيل بعض مضامينه، أو بقصيدة من قصـائده فيـنظم علـى منوالها؛ إذا كان الموضوع الذي يتناوله يتعلق بالفخر والمباهاة بتاريخه، وماضيه كمـا فعـل (إبراهيم الدامغ) في قصيدته: (سماء الشرق)، التي تأثر فيها بشوقي في قصيدته: دمشـق(3)، وحاول أن يحتذي أسلو ا وصياغتها، وينظم على منوالها وزناً، وقافية، معارضاً لهـا مـن منطلق الإعجاب ا الذي يشكل الباعث الرئيس وراء جل المعارضات: (فدون إعجاب لا يمكن أن تستحوذ (القصيدة القديمة على ذهن الشـاعر الحـديث، ولا يمكـن أن يتجـه لمعارضتها) (4) وإن اشتركت تجربتا الشاعرين إلى حد كبير في الإعجاب بالتاريخ الجهـادي للأمة العربية، والفخر بذلك، واستنهاض الهمم، والعزائم لمواصلة الكفاح؛ لذلك تجـد في

وقَم الزمان تبسمٌ وثَناءُ

انظر: « الشوقيات»، ج1، ص 43-41.

(1) انظر: الحارثي، طيب أحمد: « أثر الموروث الشعري القديم في ديوانه الشعر السعودي الحديث: شعر المحـافظين»، رسالة دكتوراه مخطوطة، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، 1420ـ 1421هـ) ص400.

(2) انظر في هذا: القط، د. عبد القادر: « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، ط(1)، (بيروت: دار النهضة، 1981م)، ص 392.

(3) انظر قصيدةن شوقي بعنوان: « نكبة دمشق»، « الشوقيات » ج2، ص (74-77).

(4) السماعيل،د. عبدالرحمن إسماعيل: « المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية »، ط(1)، (إصـدارات النـادي الأدبي الثقافي بجدة، 1415هـ)، ص 192.

نص الدامغ عدداً من الألفاظ التي جارى فيها أحمد شوقي بأبعادها اللغوية، والمعجمية كـ (الشدق/ والبلُق/ والعتق/ والأتونْ/ الاضطرام..) كما في قوله:

بنِـي قَـومي تـراثُ المجـد بـاقٍ .. أـــديكم ضـــمه بـــالنور رق

فَـلا عاشـت نفـوس العـز فينـا .. إذَا لـم يقْـدها بـالروح خلْـق

ولا بقيـت علـى الأجيـال تـروي .. بطُـولات لهَـا في الشـرقِ عتـق[1]

ويبدو أن روح المعارضة دفعت الشاعر إلى توظيف هذه الألفاظ، كما دفعت به – في الوقت ذاته – إلى استدعاء صورة صلاح الدين في إطار الإعجـاب، والفخـر الـذي استدعى فيه شوقي صلاح الدين، فشوقي – على سبيل المثال – قال:

صـلاح الـدين تاجـك لم يجمـلْ .. ولـم يوسـم بأجمـلَ منـه فَـرق

لـه بالشـام أعـلام وعـرس .. بشـائره بأنـدلسٍ تـدق[2]

وانظر إلى بيت ابراهيم الدامغ:

صلاح الدين حـدثْ كيـف كانـت .. جنـودك في بشـائرها تـدق[3]؟

تجد هذا التقارب الذي يلحظه الناظر بين عبـارتي: (بشـائره بأنـدلس تـدق)، و(جيوشك في بشائرها تدق)، مما يدل على سيطرة قصيدة شوقي على الشاعر؛ بوصـفها: (الأنموذج) المحتذى؛ الأمر الذي جعل القصيدة المعاصرة في هذا النمط المعارض تغدو خلفية للقصيدة القديمة تتجه إلى إحيائها، وتقديمها للمتلقي، ومن ثم التواري خلفها [4].

* * *

---

(١) ديوانه: « شرارة الثأر »، ص ٩١.

(٢) « الشوقيات »، ج٢، ص ٧٥.

(٣) ديوانه: « شرارة الثأر ».

(٤) انظر: السماعيل، د. عبدالرحمن: « المعارضات الشعرية »، ص ٨٠.

أما النمط الإيحائي الذي تتجاوز فيه لغة الشعر التعبير عن التجربة بصورة وصفية مباشرة تهتم بإيصال الفكرة، وتقريرها في ذهن المتلقي إلى مرحلة تعنى بالخلق الفني المستند إلى طبيعة الشعر الوجدانية، متجاوزة العرض والتقرير إلى الإيحاء، فهذا النمط هو النمط العالي من الشعر؛ لأن المبدع يستخدم فيه الألفاظ بجميع إمكاناتها التقريرية والإيحائية التي تخاطب الحس والوجدان معاً، لتصل إلى النفس من منافذ شتى وطرق مختلفة، تتضافر في تحقيق الإبلاغ والمتعة؛ نظراً لكون الصورة التقريرية تخاطب الذهن، والصورة الإيحائية تحرك النفس، وتهز الوجدان؛ وهذه هي وظيفة الفن الأولى القائمة على إثارة الانفعالات الوجدانية، وإشاعة اللذة الفنية[1]؛ وفي هذا النمط تغدو التركيبات اللغوية – داخل النص- مصدر الايحاءات، والرموز، والمعاني، وتأتي التشكيلات اللغوية محتوية على معادل سياقي يضم في ثناياه معطيات السياق الثقافي المعدلة فنياً، والمنصهرة داخل بوتقة النص[2]؛ وفي هذا النمط تقف على حسن اختيار المفردة، وطريقة التعامل معها تعاملاً فنياً مبدعاً: انتقاءً، وتركيباً، وتطويعاً لنقل الحالة الشعورية المنفعلة بالشخصية الصلاحية: إعجاباً، وفخراً، ومدحاً، وثناءً، وتوظيف استدعائها للتعبير عن الواقع في آلامه، وآماله، وطموحاته، وانكساراته؛ وما ذلك إلا لأن الشاعر قد سكب في هذه اللغة ذَوب نفسه، وتأجج مشاعره، ولم يقنع أن تكون مجرد أدوات لتوصيل المعنى بقدر ما رغب أن تثير المتلقي، وتمتعه، وتحرك وجدانه، وتحفزه ليشاطر المبدع عنفوان التجربة، وانفعالها، كما تقف في هذا النمط – كذلك – على توسيع الدلالة؛ حيث (تتعالق الكلمات في التركيب الشعري فينتج عن تعالقها فاعلية دلالية.. تتفاعل لإنتاج الدلالة الشعرية؛ ذلك أن الشعر لا يتحقق إلا بفضل الخلق الجديد المثمر للغة) [3]؛ وبهذه الفاعلية، والتوسيع للدلالة تنفك المفردة عن مطابقتها المعجمية محققة شيئاً من المجاوزة التي ما هي (إلا خطأ مقصود للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر) [4]؛ وإن كان هذا التجاوز لا يعني إلغاء المرجع، واكتناه المجهول، وافتقاد كل أواصر الدلالة المرجعية للمفردة، مما يجعلها تسبح في فضاء واسع غير متناه من

---

(١) انظر: دهمان، د. أحمد علي: « الصورة البلاغية عند عبدالقاهر »، ص ١٦٦.

(٢) انظر: العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر »، ص ٤٧.

(٣) الجريري، د. سعيد علي سالم: « شعر البردوني: قراءة أسلوبية»، ص ١٨.

(٤) كوين، جون: «بناء لغة الشعر»، ص ٢٢٨.

الدلالات –كما يرى ذلك أصحاب شعر الرؤيا-؛ ليغدو التجاوز الدلالي للمفردة- عندهم – قطيعة مع اللغة التي تكونت في رحمها،وارتبطت ا ارتباط الجزء بالكل، ومن ثم يصـبح هذا التجاوز ضرباً من العبث في فضاء اللامعقول؛ وعليه فإنه إذا كان الأسلوب في الشـعر انتهاكاً للقانون اللغوي فليس كل انتهاك أسلوباً – على حد قول جون كوين[١].

ومثل هذا الأسلوب – الذي برع في تخير المفردة، وانتقائها، واستثمارها في تراكيب شعرية تسطع بوهج الفن، وحسن التعبير – تجده يتوافر عند عدد من الشعراء الذين وفقوا في استدعاء الشخصية الصلاحية، والتعبير ا من أمثال: أحمد صالح الصالح[٢]، ومحمـد العيـد الخطـراوي[٣]، وأمـل دنقـل[٤]، ومحمـد مسـير مبـاركي[٥]، ومحمود درويش[٦]، وحيدر محمود[٧]، حسن توفيق[٨]، وصالح الزهراني[٩]، وسعيد تيم[١٠]، تيم[١٠]، ومحمود حسن إسماعيل[١١]..وغيرهم؛ فهؤلاء نجحوا في التصرف في بنية اللغة حين حاولوا انتقاء الألفاظ، والجمل، ورصفها في دقة وإحكام، ووضعها في مواضعها الصحيحة – في الأعم الأغلب – لتخلق الاستثارة، والدهشة لدى المتلقي، ولتنقل رؤيتهم وخلجـا م النفسية، والشعورية تجاه صلاح الدين، وتجاه الواقع الذي استدعوا صلاح الدين للتعبير عنه، ومعالجته؛ وهذا هو ديدن الشاعر المبدع حين يطوع اللغة لتغدو موحية بأفكاره، ومشاعره، وهواجسه العميقة؛ فالشاعر الحق هو من يحتضن الكلمات، ويتأملها، ويعيد تشكيلها.

---

(١) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٢٧.

(٢) انظر على سبيل المثال قصيدته: « أحزان النخيل في أسوان»، ديوانه: «انتفضي أيتها المليحة»، ص٥٧-٦٣.

(٣) انظر قصيدته: « حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٨-١٠٢.

(٤) انظر على سبيل المثال: قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، «الأعمال الشعرية»، ص٤٧٠-٤٧٢.

(٥) انظر قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١-٣٣.

(٦) انظر على سبيل المثال قصيدته: « أنا آت إلى ظل عينيك»، «ديوانه» ج١، ص ٣٢٤-٣٣١.

(٧) انظر قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٤-٥٩.

(٨) انظر قصيدته: « رسالة من تحت الرصاص»، «الأعمال الشعرية»، ص ١٣٠-١٣٤.

(٩) انظر قصيدته: « هرمجدوه»، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد»، ص ٩-١٣.

(١٠) انظر قصيدته: « حين تظهر الدماء»، ديوانه: « المرافئ البعيدة»، ص ٢٧-٣١.

(١١) انظر على سبيل المثال قصيدته: « صوت المعركة»، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٤١-١٥٥٤.

ومن النماذج على هذه اللغة الإيحائية الجميلة قول الشاعر: (عبدالله بن سليم الرشيد السعودية:١٣٨٥هـ-/١٩٦٥م_..) في قصيدته: (أوان النشيد) التي صور فيها الانكسار النفسي الذي أصابه حينما ارتد إلى واقعه المتردي بعد أن حلق بخياله في الماضي الزاهر فقال:

وأنا أحملُ أحقادي

على أرضٍ تمطى فوقَها ليلٌ كَسولْ

كُلما دحرجت خطْوي فوقَها

هزئَت بي

فتواريت، ولملَمت الخُطا الرعناء

في غَيض خجول

سحنتي: لَيلٌ تناهى صمته

وبِأضلاعي ارتعاشات النّخيل

وشواظُ البيد يحشو مقْلتي

والأماني ذُهولٌ في ذُهول

...

كلما جِزت بِأرضِ المجد فيْ حطين

أضناني العويل

ها هنا سيف صلاح الدين – مثْلوماً –

وأشلاءُ الصهيل(١)

فأنت تقف – في هذه الأبيات – على لغة شعرية حملت فيوضاً من المعاني المائجة بالحركة، المتدفقة بالحيوية، المستنبطة أغوار النفس الشاعرة؛ حين عبرت هذه النفس عن إحباطها، وإنكسارها وهي تشاهد تاريخها المشرق، وماضيها ا يد يؤذن بالأفول عبر ألفاظ جسدت هذه الأبعاد مثل: (الأحقاد/ الشواظ/ الذهول/ العويل/ الأشلاء/..)، وجملٍ تركيبية احتضنت هذه الألفاظ، وشكلت منها بناءً رمزياً إيحائياً لم يقتصر على بلاغة اللفظ بل

---

(١) ديوانه: « حروف من لغة الشمس »، ص ١٩-٢٠.

جاوزه إلى جودة السبك، وروعة التصوير الذي لون هذه الجمل فأرانـا المعـاني ا ـردة محسوسات نلمسها، ونراها، ونشعر ا؛ وكأ ا قد تجاوزت طبائعها إلى طبائع جديدة مغايرة لمألوفا ا؛ وهذا لم يكن ليتم إلا من خلال لغة الشاعر المبدعة التي جعلت من الأحقاد شـيئاً يحمل، ومن الليل إنساناً يتمطى، ومن الخطى كتلاً تتـدحرج، كمـا جعلـت للنخيـل ارتعاشات، وللأماني ذهولاً، للصهيل أشلاءً، ولم تكن هذه الصور لتتشكل لولا أن الشاعر قد أبدع في اختيار ألفاظه، ووضعها المواضع الملائمة لها، وضم الجمل بعضها إلى بعضٍ فتم له بناء هذه الصور البارعة، إضافة إلى إفادته من طاقات اللغة الأسلوبية فتراه وظف الفعـل الماضي الذي سرد به الأحداث في تتابعها الزمني: (تمطى/دحرجت/ هزئـت/ لملمـت..)، ووظّف الصفة التي جسد ا الشكل، وحدد ا الموصوفات بدقة متناهية: (ليل = كسـول/ الخطا = الرعناء/ غيظ = خجول)، وأفاد من بلاغة التقديم والتأخير، وإيماضـات الجمـل ودلالات الأسماء؛ محاولاً تجاوز الشكل التقليدي لكتابة البيت الشعري إلى هذا التوزيع الذي جاءت عليها معالجته، ليجعل من ذلك أداة من أدوات إنتاج المعنى؛ وهو ما يعني حضـور المخالفة مع الموروث الشعري الذي قام على التوازن بين البياض والسواد – بعد أن فطـن الشعراء المعاصرون إلى قيمته - ليتيح للمتلقي أن يتدخل بتصوره الخاص لتكييـف هـذه الهيئات الغريبة في الأبيات، لتوحي إلى المتلقي بمناطق بعينها، وتؤشر عليها؛ مما يعطيها أهمية كتابية مستقلة[١] مثل قوله: (وأنا أحمل أحقادي/ هزئت بي/ في غيض خجـول/ أضـناني العويل..).

وهذه اللغة الإيحائية تجلت عند بعض الشعراء المعاصرين من خلال استرفادهم المفردة الوجدانية ذات الظلال والأبعاد النفسية، والشعورية العميقة؛ خاصة وأن هذه المفردات قـد أضحت ذات حمولات وجدانية، ومعنوية التفت الشعراء إلى توظيفها، واستثمارها، مولدين منها دلالات كثيرة محملة بالمواقف والخلجات الشعورية العميقة، لا سـيما عنـد أولئـك الشعراء الذين تأثروا بتقنيات الرومانسية، إذ تقف في هذا الجانب على ألفاظ مثل: (الشعاع/

---

(١) انظر في دلالات التشكيل الكتابي في النص الشعري: عبدالمطلب، د. محمد: « هكذا تكلم النص»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ص ١٦٠-١٦١، وانظر كذلك في احتلال عنصري البياض، والسواد عنصراً مهماً في الشعر الحديث : الرواشدة، سامح عبدالعزيز: « تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصـر»، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، (الأردن، جامعة مؤتة، مج ١٢، ع٢، ١٩٩٧م)، ص ٥١٦-٥٢٦.

الفجر الجديد/ الشمس الأبية/الطيف/ الأحلام/ الشراع/ الرؤى/ السراب/ الري/ الموج/ الحُلم/ الأرج/ العشق/ الحب/ الأنفاس/ الندى/ المدى/ الضياء/ الشروق/ الأمل...)، وإذا كان السياق هو واهب المعنى، وصانع الدلالة فإن هؤلاء الشعراء – الذين استثمروا هذه المفردات – قد وظفوها في سياقات تلاءمت مع اشعاعاتها اللفظية، ودلالاتها النفسية، وأبعادها الوجدانية؛ حيث تجاوزت الدلالة المادية المحددة إلى الايحاء بمعاني روحية ارتبطت بجنوح الشعراء إلى عالم الأحلام، والآمال، والتخيلات التي تقفز بالواحد منهم فوق واقعه إلى عالمٍ جديد يتراءه، ويحلم به وغالباً، ما ارتبط توظيف هذه الألفاظ بسياقات الحُلم العربي الذي تتطلبه الذات الشاعرة المعاصرة، وتجد فيه ملاذاً من أزمتها الراهنة كـالحلم بعودة صلاح الدين[1]، أو الحلم بعودة الأرض العربية المسلوبة [2]، أو الحلم بالوصول إلى المسجد الأقصى والصلاة فيه – رغم كل المعوقات[3] -، أو الحلم بعودة صوت الجهاد الذي يمكنه أن يغسل العار، ويمحو اليأس، ويحقق النصر[4]، وفي كل هذه المواطن لا تكف الذات الشاعرة عن تطلب الحلم ملاذاً لها، وأملاً في تخفيف معاناتها؛ وهذا الحلم رغم صعوبة تحققه، أو الوصول إليه – أحياناً – فإنه يمثل حلماً حقيقياً للذات الشاعرة تتراءى فيه الأمل، والثقة، والتغيير بعكس ذلك الحلم الذي يقف مرادفاً للوهم والخيال، والمخادعة[5]؛ ولذلك تحاول أن تلتقط أبعاده،وتعبر عنه، وعن انعكاسه في أعماقها بهذه اللغة، ووفق هذه الألفاظ الوجدانية الشفيفة الموحية.

وقد تبرز هذه الألفاظ والمفردات الموحية عند الحديث عن الصمود، والفداء، والتضحية، والتعبير عن معاني التعاطف النفسي، والتشوق الوجداني والامتزاج الروحي مع مظاهر هذا الفداء، ومعطياته؛ سواءً تجسدت صورة هذا الصمود والفداء في المكان بارتباطاته النفسية، وتعالقاته الوجدانية كما في قصيدة (شمس القاهرة) لـ(نازك الملائكة)، أم تجسدت في الإنسان المناضل، والمدافع عن أرضه، ووطنه، وحقه المغتصب كما في قول (سعيد تيم):

---

(١) انظر على سبيل المثال: بكري، إيمان: قصيدتها: « وحدي أنتظر البعث»، «الأعمال الشعرية»، ص١٩٩.

(٢) انظر: درويش، محمود، قصيدته: « قتلوك في الوادي»، «ديوانه »، ج١، ص ٤١٤-٤٢٦.

(٣) انظر: إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: « وجئت أصلي»، « الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٦٩-١٥٧٦.

(٤) انظر: إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: « صوت المعركة»، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٤١-١٥٥٤.

(٥) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ٤٧٣.

يا فدائيونَ يا كبر السنين

يا شراعاً يعبر النهر الحزين

يا شعاعاً واصلاً بوابةَ الفَجر

بليل المُدلجين المُتعبين

يا ربيعاً قد تبدى من ضمير

المـَحل، والنكْران، والدهر الظنين

يا جناحاً يحملُ الآمالَ، والأحلام

والسلوى، وشوق العائدين[1]

كما تجلت هذه اللغة الإيحائية من خلال تغيير مجال استعمال الدلالة؛ الذي يعد نوعاً من التطور الدلالي الذي يلحق اللغات، نظراً لاختلاف الاستعمال باختلاف الناس، والبيئات، والأحوال، والأزمان، والحاجة إلى هذا التطور يأتي بدوافع الحاجة الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية[2]، ومظاهر هذا التطور تتجلى في تخصيص الدلالة، أو تعميمها، أو انحطاط الدلالة، ورقيها، وتغيير مجال استعمالها[3]؛ فتغيير مجال الاستعمال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، أو بين المحسوسات أنفسها؛ لصلة بعضها ببعض يقوم في جزءٍ كبير منه على المجاز البلاغي الذي يهيىء هذا النقل، ويسهم في بنائه، وهذا هو ما يمنح هذا النقل دلالته الإيحائية؛ في الخطاب الشعري الذي يرتكز على الخيال، والذي يعد مادته الرئيسة، إذ (إن الشعر لا يقدم الأحداث، أو القيم تقديماً حرفياً بل يقدمها عن طريق الخيال، لأن الشعر أداته الخيال حيث يشكل الشاعر بواسطته الواقع كما ارتآه، وتصوره) [4]؛ وإن كان كل تعبير مجازي – في الغالب – هو نقل لدلالة، وتوسيع لاستعمالها، إلا أن هذا

---

(١) قصيدته: « حين تظهر الدماء»، ديوانه: «المرافئ البعيدة»، ص ٣٠.

(٢) انظر: عوامل التطور في الدلالة: أنيس، د. إبراهيم: «دلالة الألفاظ»، ط(٧)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م)، ص ١٣٤-١٦٧.، وانظر: عبدالتواب، د.رمضان: « التطور اللغوي: مظاهره، وعلله، وقوانينه »، ط(٢)، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص ١٩٤-٢٠٠.

(٣) انظر: أنيس، د. إبراهيم: « كتابه السابق»، ص ١٥٢-١٦٧.

(٤) حمدان، فاطمة سعيد: « مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة»، ط(١)، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٤١٨هـ)، ص ٢٧٨.

التوسع قد أخذ عند بعض الشعراء بعداً أعمق من حيث هو اختـراق للبـديهي، وتجـاوز للمألوف، وزحزحة لدائرة القار من الاستعمال اللغوي؛ وذلك حين يحاول الشاعر وسـم الشيء بغير اسمه، ووصفه بغير صفته؛ فتستحيل اللغة إلى خلقٍ إبداعي آخر؛ (ومـرد هـذا الخلق الجديد ليس فقط لأ ا دخلت الشعر، ولكن لطبيعة العلاقـات ا ازيـة والبلاغيـة، والنحوية التي يضعها فيها الشاعر) [1].

ومن النماذج على هذا ما تجده عند (محمد مسير مباركي) في قصـيدته: (وصـية صلاح الدين الأخيرة) التي قال فيها:

زنديقةٌ تلك السيوف

سليلةٌ للْعار

لَم تعقَد نواصيها على خير قَهن[2]

فقد أسند الشاعر لفظ (زنديقة) إلى السيوف، ولفظ وثنية إلى (الجياد)، وقدمهما في التركيبين، مسارعةً منه لبيان الحكم الذي يقطع به، وهو: زندقة السيوف، ووثنية الجيـاد؛ وكأن الشاعر يخصص السيوف، والجياد ـذين الوصفين اللذين يراهما لازمين لهما ملازمة لا تكاد تفارقهما؛ لأ ـما سيوف الواقع الذليل، وجياده الخانعة التي يمقتها صلاح الدين، ويعبر عن نقمته عليهما، ومن ثم فقد عمد الشاعر إلى هذا التقديم الذي أوحى ـذا المعنى، وعبـر عنه ليقصر المسند إليه على المسند قصر ملازمة، وتمثل، وحصرٍ؛ مما جعل للتقديم – هنـا – إفادته، ودلالته الفاعلة في النص، إضافة إلى ما أفادته الجملتان الاسميتـان (زنديقـة تلـك السيوف)، و(وثنية تلك الجياد) من دلالة على الثبات، والرسوخ، وهي دلالة تتآزر مع دلالة التقديم، حيث جعل من سمتي الزندقة، والوثنية سمتين بارزتين ملازمتين للسيوف والجيـاد، كأ ـما قد غدتا جزءاً من تكوينهما الثابت؛ ذلك أن الجملة الاسمية تعبر من الوجهة الدلالية

(١) يحياوي، رشيد: « الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي»، (الدار البيضاء: أفريقيا الشـرق، ١٩٩٨م)، ص ٧٨.

(٢) ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١.

على الثبات، وحضورها في النص يتأتى باعتبارها من الأساسات اللغوية التي يتكىء عليهـا النص في ثباته، ورسوخه[1].

إلا أن اللافت – هنا – أن الشاعر قد جمع بين الزندقة والسيوف، والوثنية والجيـاد مع ما بينهما من تنافر واختلاف في الهيئة، والصفة، والحقل؛ فالسيوف والجيـاد حسـيان مدركان، والزندقة والوثنية معنويان مجردان، والغالب أن السيوف يتلاءم حضورها مع القوة، والمضاء، والفتك.. وما يضاد هذه الصفات، وكذلك الجياد التي تتلاءم مع الفتح، والنصـر، والجهاد، ومضادا ا الوصفية.

أما حين تجمع مع الزندقة، والوثنية ففي هذا من التوسع الدلالي، ومجاوزة الاستعمال ما فيه؛ ذلك لأن الزندقة، والوثنية صفتان اعتقاديتان تطلق الأولى منهما على كل شاك، أو ضال، أو ملحد[2]، وتطلق الأخرى على كل من يتدين بعبادة الوثن[3]، والسيوف، والجياد ليست مما يتأتى منها هذه الأمور حتى توصف بالزندقة، والوثنية إلا على سـبيل التوسـع؛ ويبدو أن الشاعر قصد لازم الدلالة في الوصفين لا الدلالة ذا ا؛ ومع ذلك فأنت تجد أن هذا الجمع بين المتباعدات قد أحدث في النفس هزةً وطرباً، وأثار فيها دهشة، وتعجباً دفعها إلى البحث عن العلائق الحقيقية بين هذه الأطراف، وعن الغايات التي جعلت الشاعر يميـل إلى هذا الأسلوب؛ والنفس الإنسانية حين تقف على تلك الروابط الحقيقية بين الأشياء المتباعدة، أو المتنافرة تشعر بالارتياح والبهجة، والسرور؛ وهذا أصل في جبلتها، وأسٌ في فطر ا، وقد قال الإمام عبدالقاهر: (ومبني الطباع، وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكـان بالشغف منها أجدر؛ فسواء في إثارة التعجب، وأخرجك إلى روعة المسـتغرب وجـودك الشيء من مكان ليس في ذاته، وصفته) [4]؛ حيث (يقرن عبدالقاهر في هذا النص الشـريف ظهور الأشياء المعروفة من حيث لا يتصور وجودها برؤية الأشياء الجديدة فكلا الأمرين مما

---

(١) انظر: شلبي، د. طارق سعد: « توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي: شعر الشنفرى نموذجاً»، (القاهرة: زهرة المدائن للتوزيع، والنشر، بدون معلومات أخرى)، ص ٧٣.

(٢) انظر: أنيس، د. إبراهيم، وزملاؤه: « المعجم الوسيط»، ج١، ص ٤٠٣.

(٣) المرجع نفسه: ج٢، ص ١٠١٢.

(٤) «أسرار البلاغة » قرأه؛ وعلق عليـه الشـيخ محمـود محمـد شـاكر، ط(١)، (القـاهرة: مطبعـة المـدني، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ص ١٣١.

يثير ويحرك؛ لأن كليهما ضربٌ من المفاجأة، والمفاجأة عامل مهـم في إثـارة النفـوس، وتحريكها، وبعث صورها، وأحلامها) [1].

---

(١) أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان »، ط(٤)، (القاهرة: مكتبـة وهبـه، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص ١٣١.

● الظواهر الأسلوبية

ولا تكاد تتضح النظرة إلى المعجم الشعري إلا بالتوقف عند أهم الظواهر الأسلوبية التي برزت في الشعر الذي استدعى الشخصية الصلاحية، محاولاً البحث التوقف عند أبرز هذه الظواهر ووصفها، ووصف فاعليتها الدلالية والجمالية، وقيمها الأسلوبية؛ حيث إن لهذه الظواهر والسمات أثرها، ودورها في أداء المعنى والتعبير عنه؛ فلغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها بقدر ما تمثل أسلوباً قادراً على إحداث تصوير للجوانب الإنسانية في اتساعها، وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة(١)، وسيتم تناول هذه الظواهر، ووصف تأثيراتها الإخبارية، والدلالية، والجمالية على سبيل التمثيل لا الحصر نظراً لكثرتها، وتعذر استقصائها، وأبرز هذه الظواهر:

التكرار: الذي يعد ظاهرة أسلوبية عرفها الشعر العربي، وعالجها البلاغيون والنقاد قديماً وحديثاً(٢)، وقد جاء في الشعر الحديث ليؤكد النزعة الذاتية في أسلوب شعر الإحياء، ويصور حدة إحساس الشاعر الوجداني، وتفاعله مع العالم، إضافة إلى أن الشاعر يلجأ إليه لتكثيف التماثل في النص الشعري، والمساهمة في تمتين الوحدة العضوية عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي(٣)، وقد عنيت الدراسات اللسانية النصية بظاهرة التكرار من منظور دوره في السبك حين يحيل اللفظ المكرر إلى لفظ آخر سابق مرادف له، بالإضافة إلى دوره في الاتصال حين يكون وسيلة للإقناع في الخطاب الحجاجي(٤).

---

(١) انظر: العبد، محمد: « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور »، مجلة فصول، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١-٢، ١٩٨٦/١٩٨٧م)، ص ٨٩.

(٢) انظر على سبيل المثال: ابن الأثير: «المثل السائر »، ج٢، ص١٤٦، وانظر: القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيق: « العمدة في صناعة الشعر ونقده»، تحقيق د. النبوي عبدالواحد شعبان، ط(١)، (القاهرة:مكتبة الخانجي، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م)، ج٢، ص ٦٩٨.

وانظر: الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر»، ص٢٦٣.

(٣) انظر: كنوني، محمد: « اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد»، ص ١٢٢.

(٤) انظر في هذا تفصيلاً: العبد، د. محمد: «النص والخطاب والاتصال »، ط(١)، (القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص ٢٣٠-٢٥٣.

وإعادة تكرار الكلمة، أو اللفظة في السياق الواحد أكثر من مرة قد يـأتي لغايـات منها: التوكيد، أو الزيادة، أو التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذذ بذكر المكـرر[(١)]؛ إلا أن أهم غرض يسعى له الشاعر بتكريره هو تقوية المعاني، وتأكيدها، وإقـرار حقائقهـا في نفوس المتقبلين كما استقرت في نفسه؛ بيد أن طبيعة التكرار، وجماليته الفنية لا تتحقق بمجرد تكرار الألفاظ، وتوالي العبارات المتشابهة في السياق، وإنما تتأتى بناءً على الإيحـاء الـدلالي لتوالي هذه الألفاظ وتلك العبارات، وما تتركه من أثر إنفعالي في نفس المتلقي؛ عندها يتهيأ للتكرار أن يحقق غايته الدلالية بوصفه وسيلة أسلوبية ترتبط بالدلالة النصية، وتعمل علـى تجميع العناصر والوحدات في شبكة مماثلة، كما تتحقق وظيفته النفسية التي تكشف الأعماق الباطنة للشاعر، وتعبر عن الحاجات المكبوته، والأفكار، والخوالج المتسلطة عليـه[(٢)]، وقـد أشارت نازك الملائكة إلى أن التكرار كغيره من الأساليب يحتاج إلى اليد الصناع البارعة التي تبعث فيه الحياة؛ لأنه يمتلك طبيعة خادعة تستطيع أن تضلل الشاعر، وتوقعـه في مزالـق تعبيرية كثيرة[(٣)]، وقد برز في الشعر المعاصر الذي استدعى صلاح الدين وحطين نمطان مـن التكرار:

النمط الأول: التكرار البسيط المتمثل في تكرار الحروف، والألفاظ، والكلمـات؛ سواء تجلى ذلك في جملة واحدة، أم في عدة جمل متتالية على مستوى المتن الشعري.

والنمط الآخر: هو التكرار المُركز الذي يقوم على تكرار الجمـل، والعبـارات، أو إعادة صياغتها مرة أخرى إما بلفظها، وإما عن طريق التغيير في العلاقات التركيبيـة بـين عناصر الجملة، وما يعتور ذلك من تغيير لفظي – أحياناً – يعكـس الـتفكير في الشـعور

---

(١) انظر في غايات التكرار تفصيلاً: ابن رشيق: «العمدة» ج٢، ص ٦٩٨-٧١١.

وابن معصوم، علي صدر الدين « أنوار الربيع في أنواع البديع»،حققه: شاكر هادي شـكر، ط(١)، (النجـف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)، ج٥، ص ٣٤٥-٣٥٢.

(٢) انظر: المنصور، د. زهير أحمد: « ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي: دراسة أسلوبية »، مجلـة جامعـة أم القرى، (مكة المكرمة، مج١٣، ع٢١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ١٣٠٤-١٣٠٥.

وانظر كذلك: الحسامي، د. عبدالحميد سيف أحمد: « الحداثة في الشعر اليمني المعاصـر»، ط(١)، (صـنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ١٢٩.

(٣) انظر: العبد، محمد: « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ١٠١-١٠٢.

والانفعال، أو التعديل في مسار العاطفة؛ ويكاد يشكل التكرار في أشكاله وأنواعه ظاهرة بارزة في القصيدة الجديدة (شعر التفعيلة) [1]؛ ويبدو أن من الأسباب الدافعة لذلك كون الشاعر الحديث قد عد التكرار لوناً من ألوان التجديد في الشعر فاندفع إليه هذه الكثافة اللافتة، كما تقول نازك الملائكة[2].

ومن نماذج التكرار البسيط القائم على تكرار اللفظ المفرد: حرفاً كان، أو اسماً ما تجده عند الشاعر: (أسامة عبدالرحمن) في معالجاته الشعرية التي استدعت صلاح الدين، وحطين؛ حيث شكل تكرار الحروف، والأدوات، والألفاظ أسلوباً أثيراً عنده، فكثيراً ما كرر حروف الجر، وحروف العطف، وظروف الزمان والمكان، والنفي والاستفهام، وصيغ الضمائر بشكل لافت، جامعاً مع هذا التكرار – في أغلب الأحيان- تغيير النمط الكتابي المعهود للبيت الشعري لتتحول القصيدة – عنده – إلى لوحات متعددة كل لوحة تعتمد على تكرار حرف، أو اسم معين، ويكفي أن تطالع قصيدته: (اليوم تجهم لي قمري) لتقف على هذا الأمر بوضوح؛ فقد كرر حرف (لو) ما يقارب من سبعٍ وعشرين مرة، وقريب منها (لم الجازمة) و (هل الاستفهامية)، و(الضمير المنفصل أنا)، و(أدوات العطف)، بالإضافة إلى بعض الظروف، والأسماء، والأفعال التي كررها بشكل متتابع على امتداد القصيدة كما في قوله:

لو.. يسألُ عني تاريخي
لو يومض بعض الومضات

لو ينقُلُ لصلاحِ الدين
الأيوبي.. تحياتي

لو يزرع في دربي بدراً
يتلألأ في ليل متاهاتي

لو يكْشف بعض معالمه
لو يكْشف بعض الصفَحات[3]

ليمضي على هذا النسق التكراري التتابعي، في بقية القصيدة؛ ويبدو أن إفراط الشاعر في أمنياته وأحلامه، وأحاسيسه العنيفة تجاه تحقق هذه الأماني في المستقبل، ورغبته في التعبير

---

(١) أشار د. محمد بن مريسي الحارثي إلى بروز هذه الظاهرة في قصيدة التفعيلة، وعدها من تقنيات هذه القصيدة الأساسية: انظر كتابه: «عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ص ١٨٨-١٨٩.

(٢) انظر: « قضايا الشعر المعاصر »، ص ٢٦٣.

(٣) قصيدته: « اليوم تجهم لي قمري»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٢٩-٣٠.

عن هذه الانفعالات المحتشدة في نفسه، وتعلقه بهذه الأماني -حتى وإن كانت في الواقع أقرب إلى المستحيل -دفعه إلى هذا التكرار، وبهذه الصورة.

وأغلب النماذج التي ورد فيها تكرار الحرف هو من نوع تكرار البداية التي يعمد فيها الشاعر إلى التكرار في بداية الأبيات، أو الأسطر الشعرية، ليشكل به – من جهة – عامل ربط بين الجمل، والوحدات الشعرية، ويعبر به – من جهة أخرى – عن فيض المعاني التي تلح على نفسه وشعوره؛ (وهذا الصنف غالباً ما يصاحب بالتوازي، خصوصاً حينما تكون الكلمة المكررة على رأس الجملة عامل ربط) [1]، وأغلب الأدوات التي أخذت حظاً واسعاً من التكرار هي حروف العطف، وأدوات النفي، وأدوات الإستفهام كـ (هل/ وكيف/ وأين/ ومتى؟)، وضمائر الرفع المنفصلة خاصة: (هو/ وهي/ وهم)، وسيتم تناول أدوات الاستفهام عند التوقف عند ظاهرة الاستفهام بالتفصيل؛ أما تكرار الضمير فغالباً ما جاء عند حديث الذات الشاعرة عن نفسها[2]، أو عند الحديث عن الآخر الذي يدافع عنه الشاعر، أو يشكو منه[3]، وتوالي الضمائر بهذه الكثافة التكرارية يختزل الصياغة في نطاق تعبيري ذي كثافة دلالية؛ لأن البناء الشعري يدخل دائرة التكرار الضميري الذي يرجع – في الغالب – مفرداته إلى نقطة محددة يلح عليها [4]، والذي يهم البحث –هنا- هو الوقوف على القيم الدلالية، والغايات الأسلوبية وراء هذا التكرار؛ فالشاعر حين يكرر هذه الأدوات بهذه الكثرة – فالغالب – أنه إنما سعى لتجسيد أكثر قدر من المنفيات التي يرى أن واقعه الراهن قد افتقدها، وبالتالي صار إلى الحال الذي هو عليه؛ كما هو الأمر عند الشاعر (يوسف العظم) في قصيدته: (ضلال وخبال)؛ التي تحدث فيها عن الأمة الإسلامية اليوم فكرر أداة النفي: (لا) المعطوفة بواو العطف ست مرات:

---

(١) كنوني، محمد: « اللغة الشعرية عند حميد سعيد»، ص ١٢٤.

(٢) انظر على سبيل المثال: درويش، محمود: قصيدته: « أنا آت إلى ظل عينيك»، «ديوانه»، ج١، ص٣٢٤-٣٣١.

(٣) انظر: بدير، بدر: قصيدته « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢١-١٢٢، والقصيبي، غازي عبدالرحمن: قصيدته: « بعد سنة»، «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص ٣٠٢.

(٤) انظر: عبدالمطلب، د. محمد: « قراءات أسلوبية في الشعر الحديث»، ص ١٤٩.

- **فلا الصديق يرعاها بحزمٍ..**

- **ولا الفاروق يورثُها فعاله**

- **ولا عثْمانُ يمنحها عطاءً**

- **ولا سيف صقيلٌ من علي** ← (1)

- **ولا زيد يقُود الجمع فينا**

- **ولا القعقاع يهتف بالسرايا**

- **ولا حطين يصنعها صلاح**

والملاحظ أن هذا التكرار المكثف لأداة النفي قد أخذ طابعاً كلياً له خصوصية؛ حيث جاء على نمط رأسي بهدف تحويل الشعرية في منطقة السلب إلى دفقات متتابعة لتحديد معنى ما يسبقها، وتأكيد معنى ما يتبعها (2)؛ ومثل هذا التكرار لأداة النفي تجده – كذلك – عند (سميح القاسم) في قصيدته: (الميلاد) (3).

وأحياناً يميل الشاعر إلى تكرار الأدوات ليثبت أمراً محدداً يلح عليه، يجد فيه السلوى، ويستمد منه العزيمة والإصرار كما في قول (أحمد سويلم):

وعلى هدي ابن الخطاب

وعلى دربِ صلاح الدين

لم تمت الدعوات بسيفي

لمْ يتجمد قلبي في قارورة وهمٍ (4)

فحرف الجر مع ما تبعه من مجرور حمل روح العزيمة، والتماسك التي تمتلىء بها نفس الشاعر وهو يحاول أن يواجه عدوه المغتصب أرضه.

---

(1) ديوانه: « في رحاب الأقصى »، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(2) انظر: عبدالمطلب، د.محمد: « قراءات أسلوبية في الشعر الحديث»، ص ١٨٧.

(3) انظر: «ديوانه »، ص ٥٣٩-٥٤١.

(4) قصيدته: « خمس صلوات في المسجد الأقصى »، « الأعمال الشعرية»، ص ١١٦.

وقد يسعى الشاعر بهذا التكرار إلى التحديد الدقيق الذي يحاول به جعل المتلقي يستوعب أبعاد الصورة الزمانية والمكانية بكل تفاصيلها كما فعل (محمد العيد الخطراوي) حين أخذه التفاؤل، والحماس؛ فأكد أن قومه سوف يسعرون ألف حطين جديدة، وينطلقون كالبراكين بعزمة ومضاء، قائلاً:

مِنْ	٥ مرات	من حمى طَيبة تكُونُ رؤاها
		ومن القُدسِ من ربى الزوراءِ
		من ربوعِ الشآمِ من نِيل مصرِ
		من ذُرى الأطْلسِ الشديد المَضاءِ

ندفَع العار عن حمانا، ونمْحو

وصمةَ الذلِ من نقيع الدماءِ[(١)]

ومع أن هناك من يعد مثل هذا التكرار – الذي يتركز في الحروف- أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية في الدلالة المعنوية إلا أن الشاعر – في الغالب – يلجأ إليه بدوافع شعورية كتقرير الإيقاع، والزيادة، والتفصيل في توكيد الصورة، وتوسيعها؛ وحين ينبثق، تكرار الحرف مع ما يتعلق به من متعلقات من بناء القصيدة، وسياقها العام يسهم في الإيحاء بالأجواء النفسية التي تسيطر على النص، ويرتفع عن مستوى التكرار المبتذل الذي لا هدف من ورائه إلا التماس الموسيقى اللفظية، أو ملء الفراغات القائمة في النص[(٢)].

أما تكرار الكلمة – اسماً كانت أو فعلاً- فقد جاء ضمن نوعين بارزين، كل نوعٍ منهما يحمل طاقات شعورية، ودلالات رمزية ضمن السياقات الشعرية التي ورد فيها:

النوع الأول: يمكن أن يطلق عليه تكرار الكلمة السياق؛ وذلك حين يهتم الشاعر بالتركيز على كلمة ما في السياق، ويجعلها بمثابة المركز الذي يدور حوله الحديث، وتبرز أهمية هذه الكلمة، إذا أدت دوراً كبيراً في البناء الشعري، فتكون كالنغمة الأساسية التي

---

(١) قصيدته: « عيد الأحزان »، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٠-٩١.

(٢) انظر: الصمادي، د. امتنان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ٢٠٣-٢٠٤، وانظر: الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر »، ص ٢٦٤-٢٦٥.

تصور المشهد بكامله، وتعبر عن جو القصيدة[1]؛ وبالتالي يغدو تكرار هذه الكلمة مثيراً أسلوبياً يحث القارئ على البحث عما وراء النص، والوقوف على الفكرة الملحة على وجدان المبدع وعاطفته، ومن النماذج على هذا التكرار قصيدة: (فاروق جويدة): (رسالة إلى صلاح الدين) التي شكا فيها مهانة الوطن: القدس، وضياعها في زمن التقاعس والهوان، وعبر عن حبه وتعلقه بهذا الوطن – رغم خيانات الداخل، وتكالب أعداء الخارج-، وقد شكلت كلمة (الوطن) بتقلباتها المختلفة بؤرة مركزية انبثق منها السياق بوصفها الكلمة الرئيسة في القصيدة التي يلح عليها الشاعر، ويحاول التعبير عنها، فاندفع إلى تكرارها قرابة ثماني عشرة مرة:

كانت لنا يوماً هنا أوطان

وطن بلون الصبح كان

وطن بلون الفَرح

حين يجئ منتصراً على الأحزان

وطن أضاءَ الكونَ عمراً

بالسماحة، والهداية، والأمان

وطن على أرجائه الخضر هل الوحي

في التوراةِ، والإنجيل، والقرآن

...

وطن جسور أنت في عيني

ذَليلٌ في ثياب العجز والنسيان

وطن عريق أنت في عيني

بلا اسمٍ.. بلا رسمٍ.. بلا عنوان[2]

---

(1) انظر: العبد، محمد: « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ١٠١.

(2) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٤، ١٩٥، ١٩٩.

إن ارتباط السياق بهذه الكلمة هو الذي دفع إلى تكرارها بهذا الشكل المتوالي، وهي بتكرارها هذا قد حملت إسقاطات نفسية تمركزت محوريتها حول هذه الكلمة؛ مما جعل التشكيل اللغوي العام للنص ينطلق منها،ويعود إليها [1]؛ (إن تمركز هذه اللفظة في بؤرة النص يجعل الدلالة نابعة منها) [2]؛ فقد أوحى هذا التكرار بعمق المكانة التي يحتلها المكان (الوطن/ القدس) في نفس الشاعر، وعمق الألم الذي يعانيه من ضياعه، وافتقاده المنقذ الذي يخلصه مما هو فيه؛ وتشرب الكلمة المكررة هذه الأبعاد الشعورية، والدلالات الإيحائية هو الذي أهلها لأن تكون البؤرة المركزية في النص، ومن ثم تكرارها بهذا الشكل اللافت.

وهناك عدد من الكلمات شكلت مرتكزات عميقة في بعض المعالجات، وقامت بدور الكاشف للحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر؛ فتكررت بشكل تعبيري مكثف مثل: (بيروت[3]/ القدس/[4] القاهرة[5])؛ وتكرار هذه الكلمات السياقية – بالإضافة إلى دورها في التعبير الشعوري – فهي تقوم بدور آخر يتمثل (في إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام؛ وبدوره يعمل التكرار على توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها أولاً قبل النظر إلى ما تعنيه، وهذا يعني في المحصلة النهائية أن التكرار يضفي على اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي) [6]؛ فالقراءة التكرارية هي قراءة مرنة تصل إلى مفهومها عبر تجميع الوحدات، والعناصر ذهاباً، وإياباً وفق ما يقتضيه التكرار،وما ينبني عليه من أثر[7].

والنوع الآخر من تكرار الكلمة هو: التكرار الانفعالي؛ وفي هذا النوع من التكرار ترتبط الكلمة المكررة بشكل أعمق بالناحية (النفسية والشعورية؛ حيث تصبح هذه الكلمة

---

(١) انظر: الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً»، ص ١٨٩.

(٢) الصمادي، د. امتنان عثمان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ٢٠٧.

(٣) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « إلى المليحة بيروت »، ديوانه «عندما يسقط العراف»، ص ٧٠-٧٣.

(٤) انظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته: « الظل الضائع»، ديوانه: «جراح.. وكلمات»، ص ١٠٥-١١٥.

(٥) انظر: الملائكة، نازك: قصيدتها: « يا قاهرة»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص ٣٥٣-٣٥٦.

(٦) الخلايله، د. محمد خليل: « بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين »، ط(١)، ص ٣٢.

(٧) انظر الصكر، حاتم: « كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر » ط (١)، (بيروت: دار الشروق، ١٩٩٤م)، ص ٨٦.

أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم)[١]، حيث يجد الشاعر في اللهج بهذه الكلمة، أو تلك، وتكرارها تعبيراً عن عاطفة متأججة، وشوقٍ متفاعل؛ وهذه العاطفة لا يناسبها – حينئذ – الحد، أو القصر، أو التقيد بقدر ما يناسبها مد العبارات، وامتداد النفس، ومجاوزة الحد المألوف، وتكرار الألفاظ، لأنه يجد في هذا التكرار تعبيراً صادقاً عما تحس به نفسه، وتنفيساً عن اضطرام عاطفته، وتأججها، ويمكن أن يدرج تحت هذا النوع تكرار اسم صلاح الدين، وحطين، والجهاد، وما ارتبط بها من متعلقات كسيف صلاح الدين، وجيشه، وجنده، والنصر، والعزة، والتمكين..؛ لأن الشاعر حين يكرر هذه الملفوظات في العصر الذي أجدب منها، أو كاد فإنه يجد في ذلك تفريغاً لشحنات نفسية عميقة تمور داخلة، كما يجد فيها تعويضاً يحقق له شيئاً من الامتلاء النفسي عما فقده في واقعه، ومن ثم فإن إلحاحه على هذه الكلمات – في مناداتها، وتكرارها بصور ممتدة في معالجاته المستدعية صلاح الدين وحطين – يدل على تشوقه لها، وتعلقه بها، ورغبته في عودتها ثانية في واقعه؛ (فالشاعر لا يتعمد تكرار لفظ، أو عبارة إلا نتيجة لضغطها على نفسه، وفكره، ووجدانه، ومن ثم يجد في هذا التكرار متنفساً له في وصف شعوره، وتضخيم ذلك الشعور؛ لإبراز الموقف في صورة مؤثرة على وجدان المتقبل)[٢].

وقد برز هذا النوع من التكرار بشكل واضح عند الشاعرة (نازك الملائكة) في قصيدتها: (الهجرة إلى الله)، وقد أشار د. أحمد مطلوب إلى أن أسلوب التكرار قد جاء في شعر الشاعرة مكثفاً، وقد شمل شعر الشطرين والشعر الحر، وأنه كان استجابة لحاجات نفسية، ومعنوية[٣]؛ حيث كررت الشاعرة في هذه القصيدة عدداً من الكلمات مثل: (عرفتك/ وجدتك/ رأيتك) التي تخاطب فيها الذات العلية – سبحانه وتعالى – أكثر من مرة على امتداد القصيدة:

...

وجدتك تحت جرح الوردة العطشى

---

(١) السيد، عز الدين علي: « التكرار بين المثير والتأثير »، ط(١)، (القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٨٧م)، ص٧٩.

(٢) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عبدالعزيز الرفاعي أديباً »، ص ١٨٩.

(٣) انظر دراسته: « لغة نازك الملائكة»، كتابه: « في الشعر العربي الحديث »، ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢م)، ص ٢٥٢.

وجدتك في **التراتيل المسائية**

..

رأيتك تردع الزلزال

عن القرية، والصبيان، والمسجد

رأيتك سكراً في **لثغة الأطفال**(١)

وهي بهذا التكرار تفرغ فيض نفسها العميق، وتعلقها الوجداني تجاه – الله عز وجل_ وتحاول أن تترجم عن مشاعرها، وأحاسيسها الضاغطة عليها بهذه الكلمات المكررة التي تجد فيها المتنفس للتعبير عن هذا الحب الموار داخل أعماقها لله – تعالى -؛ فالتكرار كما تشير الشاعرة ذاتها نوع من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول به الشاعر أن ينظم كلماته ليقيم أساساً عاطفياً من نوع ما (٢)، فهو إذاً (حالةٌ شعورية يقتضيها الموقف؛ لذلك يلجأ إليها الشاعر بوعي، أو بغير وعي) (٣).

أما النمط الثاني من التكرار – المتمثل في تكرار الجمل والعبارات – فقد جاء ضمن الأشكال البارزة في الشعر المعاصر الذي استدعى صلاح الدين؛ وغالباً ما جاء هذا النمط على سبيل الإلحاح على فكرة معينة، أو معنى محدد يرغب الشاعر التأكيد عليه، وقد برزت منه صورٌ أهمها:

تكرار الجملة التامة بذاتها، وعناصرها في **مواضع متتابعة، أو مفرقة** في **النص،** (وغالباً ما تقوم بوظيفة نسقية إلى جانب وظيفتها الدلالية) (٤)، وهذا التكرار قد يقع – أحياناً- بشكل مفرق على مساحات متباعدة بين أبيات القصيدة الواحدة، كما في قول (معروف رفيق):

لا بد من حطين، وهي قريبةٌ   **وهناك ما يدني إلي رجائي**

......

---

(١) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص ٢٨٢، ٢٨٣.

(٢) انظر: « قضايا الشعر المعاصر »، ص ٢٧٧.

(٣) مطلوب، د. أحمد: « في الشعر العربي الحديث »، ص ٢٥٢.

(٤) أبو حميدة، د. محمد صلاح زكي: « الخطاب الشعري عند محمود درويش »، ص ٣١٦.

لا بـــد مـــن حطّـــين إن رجاءَنـــا   أدناه منها اليـــوم كـــل فـــدائي[1]

فالشاعر كرر جملة: (لا بد من حطين) بذا ا، وصيغتها؛ ليجعل من هـذا التكـرار وسيلة يؤكد ا ضرورة عودة حطين مرة ثانية، وأن هذه العودة تتجاوز مجـرد الأمـل إلى الرجاء المتيقن الواثق الذي يستمد معالمه من صوت الجهاد، وتضحيات الفدائيين؛ فـالتكرار وسيلة أسلوبية كشفت جانباً من رؤية الشاعر، وتطلعه، وعبرت عن إصراره؛ ومثل هـذا التكرار الذي يعيد الجملة بذا ا بشكل مفرق تجد أمثلة منه عند محمد الفيتوري[2]، وحسن توفيق[3]، وأسامة عبدالرحمن[4].

وقد يقع تكرار الجملة بشكل منتظم في **بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، أو** في **أغلبها؛** لتكون الجملة المكررة نقطة انطلاق لتفريع الدلالة،وتشعبها، وغالباً ما ترتبط هذه الجملة المكررة بالمقطع التي هي فيه ارتباطاً معنوياً وشعورياً، وهذا يكسب الجملة جـد ا، ونضار ا التي كان من الممكن أن تفقدها لولا ذلك[5].

ويبرز هذا الشكل التكراري بوضوح عند الشاعر: (محمود درويش) في قصـيدتيه: (أنا آت إلى ظل عينيك) و (قتلوك في الوادي)؛ حيث كرر في الأولى جملة (أنا آت إلى ظل عينيك) ست مرات:

أنا آت إلى ظل عينيك.. آت

من خيامِ الزمان البعيدة، ومن لمعان السلاسلْ

....

أنا آت إلى ظل عينيك.. أت

من جلُود تحاك منها السجاجيد..ومن حدقات

---

(١) ديوانه: « فلسطين: الجرح والطريق»، ص ٩٠-٩١.

(٢) انظر قصيدته: « إيقاعات قبل مارش النصر»، «ديوانه»، ج١، ص ٤٣٥-٤٣٧.

(٣) انظر قصيدته: « مة العصفور الذي اتجه للنهار»، « الأعمال الشعرية»، ص ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١.

(٤) انظر قصيدته: « عرس »، ديوانه: «فأصبحت كالصريم»، ص ٣٧، ٣٨، ٤١.

(٥) انظر: أبو حميدة، د. محمد صلاح زكي: « الخطاب الشعري عند محمود درويش»، ص ٣١٦-٣١٧.

علقت فوق جيد الأميرة[1]

ليمضي على هذا المنوال جاعلاً من هذا التكرار لجملة: (أنا آت إلى ظـل عينيـك) البداية التي ينطلق منها في كل مقطع، ومثل هذا تجده عنده – كذلك – في قصيدته: « قتلوك في الوادي»، حيث كرر قوله:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي[2]

في بداية ثلاثة مقاطع من قصيدته تلك، والبعض يطلق على هذا التكرار: التكـرار الهندسي للعبارة؛ الذي (من شأنه يحيل القصيدة هندسياً إلى سلسلة من الـدوائر المترابطـة حيث تشكل كل دائرة فكرة مستقلة تبدأ، وتنتهي بنفس العبارة المكررة) [3]؛ فـالتكرار – هنا- يؤدي وظيفة افتتاح المقطع، وأكثر ما ينجح في القصائد التي يمكن تقسيمها إلى فقرات كل فقرة تقدم حلقة صغيرة في المعنى، ومن ثم يسهم التكرار في إقامة وحدات صغيرة داخل الإطار الكبير [4].

وقد يأتي هذا النوع من التكرار متجاوزاً تكرار البداية؛ -سواءً كـان في بدايـة البيت، أم في بداية المقطع – إلى أن يكون في نهاية القصيدة، ويطلق عليـه حينئـذ تكـرار النهاية؛ والذي يكرر فيه الشاعر مجموعة من الكلمات، أو الجمل المتعاقبة في نهاية الأبيـات، أو الأسطر الشعرية[5]؛ كما في قول: (فاروق جويدة) في نهاية قصيدته: (رسالة إلى صـلاح الدين).

يا أيها الزمن الجبان

---

(١) «ديوانه»، ج١، ص ٣٢٤، وانظر تكرارة لجملة: «أنا أت إلى ظـل عينيـك »ج١، ص ٣٢٥، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩.

(٢) انظر: « ديوانه»، ج١، ص ٤١٤، ٤١٥.

(٣) عاشور، فهد ناصر: « التكرار في شعر محمود درويش »، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، ٢٠٠٤م)، ص ١٠١.

(٤) انظر: الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٢٨٤-٢٨٥.

(٥) انظر في تعريف تكرار النهاية: ربابعة، د. موسى: « قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي»، (الأردن: دار الكنـدي للنشر، والتوزيع، ٢٠٠١م)، ص ١٨.

إني بريءٌ منك

إني برئ منك

إني برئ منك(١)

وقول: (فيصل سليم التلاوي) في ‌اية قصيدته (يا أرجاً من وهج صلاح الدين):

إني أقرؤكم من حطين سلام

إني أقرؤكم من ريْح صلاح الدين سلام(٢)

وهنا يغدو هذا المعنى الذي يختم به الشاعر قصيدته هو المعنى الذي يريد أن يعبر عنه بإلحاح، ويرغب من المتلقي أن يستشعره بكل عنفوانه، وقوته؛ لذلك تجـده يلـح عليـه، ويكرره؛ليعكس الانفعال النفسي الذي يسيطر عليه، وهو انفعال النقمة والغضب، والتـبرم عند الأول، والحفز والتحريض، وإذكاء الحمية عند الآخر؛ فالتكرار ينبع من موقف الشاعر وغايته من التعبير؛ (فالشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملـة إلى البلاغـة المعقدة؛ فيذكي حرارة عاطفته آناً من خلال الإيجاز، وآناً من خلال الإطناب، وطوراً عـن طريق التفصيلات، وطوراً عن طريق التكرار) (٣).

وأحياناً يتمظهر تكرار الجملة في النص الشعري بشكل يقترب من تكرار اللازمـة الشعرية؛ التي هي عبارة عن مجموعة من الأصوات، أو الكلمات، أو الجمل تعـاد بصـورة مكررة منتظمة في ‌اية المقاطع الشعرية، وهي نوعان:

لازمة ثابتة تتكرر بشكل حرفي، ولازمة مائعة يطرأ عليها شـيء مـن التغـيير(٤)؛ وأغلب ما جاء في الشعر الذي استدعى صلاح الدين وحطين تكرار اللازمة الثابتة، ومـن نماذجه قول: (خالد أبو العمرين):

في القُدس قَد نطَق الحجر

---

(١) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ٢٠٢.

(٢) ديوانه: « أوراق مسافر »، ص ٦٥.

(٣) دور، اليزابيث: « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه»، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، (بـيروت: مكتبـة منيمنـة، ١٩٦١م)، ص ٨٧

(٤) انظر: ربابعة، د. موسى: « قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي »، ص ١٨.

لا مؤتمر.. لا مؤتمر

أنا لا أريد سوى عمر

أنا لا أريد سوى عمر[1]

فقد كرر: (في القدس قد نطق الحجر) ثمان مرات، ومثله (سميح القاسم) الذي كرر في قصيدته: (الميلاد) قوله:

(فلا تغضب

ولا تعتب)

وقوله:

(إذا قبلت نصب الرمس

لآخر مرة في العمر.. نصب الرمس) [2].

لكنه لم يلتزم باللازمة الأولى وإنما حاول الالتزام باللازمة الثانية في ناية كل مقطعين من قصيدته، وقريباً منه الشاعر: (مأمون فريز جرار) في قصيدته (مشاهد من عالم القهـر) التي جعل فيها من قوله:

(أشرق في عتمة هذا الليل المظلم

واهتف.. إني مسلم)

لازمة ثابتة كررها في ثلاثة مقاطع من قصيدته ذات المقاطع الستة، إضافة إلى مقدمة القصيدة[3]. إن (وظيفة اللازمة لا يمكن أن تكون هامشية إنما هي داخلة في صميم تركيب النص الشعري إذ إنا قادرة على منحه بنية متكاملة متساوية، فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة) [4]، فهي تعمل (على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضـمن دائـرة إيقاعية واحدة؛ وكأنا قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ يحس بأنـا وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد،يكشف هذا التكرار عن إمكانيات

---

(١) انظر ديوانه: « في القدس قد نطق الحجر»، ص ١٣-٢٣.

(٢) انظر: «ديوانه»، ص ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١.

(٣) انظر: ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٥، ٧، ٩.

(٤) ربابعة، د. موسى: « قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي»، ص ٦٦.

تعبيرية، وطاقات تغنى المعنى، وتجعله أصيلاً؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجئ في موضعه) [1]، إضافة إلى ما يمنحه تكرار اللازمة من بؤرة مركزية للقصيدة تظل فيها دوائرها المختلفة، ومعانيها المتنوعة مشدودة إلى هذه النقطة؛ وهذا من شأنه أن يحفظ القصيدة مـن التشتت والانفلات، إذا كانت الغاية إعادة هذه الدوائر إلى بؤر ا المركزية[2].

وهكذا نجد أن الشعراء المعاصرين قد استثمروا التكرار وسيلة أسلوبية لتقوية المعاني، وإغناء الناتج الدلالي في بناء الخطاب الشعري الصلاحي، فكشفوا به عن المشاعر الوجدانية العميقة، وعن الأفكار التي ألحت على نفوسهم، وتسلطت على ذوا م، وجعلوا منـه بنيـة متآزرة مع بنى النص المختلفة للتعبير عن رؤيتهم الشعرية.

* * *

---

(١) المنصور، زهير بن أحمد: « ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي»، مجلة جامعة أم القـرى، عـدد سـابق، ص١٣٢٣.

(٢) انظر: ربابعه، د. موسى: «كتابه السابق»، ص ٦٦.

ويأتي **الاستفهام ظاهرة من الظواهر الأسلوبية** في **الشعر المعاصر الذي استدعى صلاح الدين وحطين**؛ فقد استخدمه الشعراء المعاصرون بأدواته المتنوعة بشكل واسع؛ حتى إنه ليندر أن تجد قصيدة تخلو منه؛ ويبدو أن هذه الكثرة في استخدام الاستفهام تعود إلى الوعي بأهمية السؤال في التعبير عن المعاني، والأفكار بوصفه درجة قصوى من الوعي بانفراط الذات في مأزق كينونتها، وبحثها عن شروط وجودها؛ فهو تعبير عن لحظات القلق، والتوتر، وسعيٌ دائب للمعرفة، والاكتشاف والاطمئنان[1]؛ وهو مع هذه الكثرة يكاد يتجاوز دلالته الأصلية القائمة على الاستخبار، وطلب الفهم الذي يعني: (حصول صورة المراد فهمه في النفس، وإقامة هيئتة في العقل) [2] إلى دلالات يفيدها السياق، ويوحي بها معناه، وهي دلالات متكاثرة؛ الوقوف عليها مبني على سلامة الذوق، وتتبع التراكيب في إيحاءاتها وإشعاعاتها، وأغلب الظن أن الشعراء المعاصرين وجدوا في الاستفهام بدلالته المتعددة وسيلة أسلوبية يعبرون بها عن حدة انفعالهم، وشدة إعجابهم بالشخصية الصلاحية، وأدوارها الجهادية، والتعبير عن افتقادها في الواقع المعاصر الذي غابت فيه معاني العزة، والنصر، والكرامة، وخضع لحياة التقاعس، والهوان، فشكل وسيلة فاعلة في مواجهة الذات، وكشف إخفاقاتها، والتعبير عن مشاعر الغضب، والنقمة تجاه هذه الإخفاقات. إن (سؤال الذات الواعية لما تنفعل هو أخطر الأسئلة، وأشدها تملكاً للوجدان، وأكثرها إثارة للجدل؛ فهو يذهب بالرؤية إلى حيث تتأمل مساحات غير مستنفذة من المواقف، والانفعالات، والتجارب) [3]، والغالب في كثير من المعالجات الشعرية مجئ الاستفهام المطلق، المتحير، الباحث، اللاهف الذي لا يتطلب إجابة، بقدر ما يتطلب البحث عن حقيقة غائبة، أو تقريرها، وأحياناً يعرض الشاعر عن الإجابة حتى وإن كان ظاهر التركيب يوحي بتطلب الإجابة، والوصول إلى معنى محدد؛ (ليظل الاستفهام مفتوحاً تدخل تحته كل المعاني التي

---

(١) انظر: بوسريف، صلاح: «المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر»، ط(١)، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح النجاح الجديدة، ١٩٩٨م)، ص ١١٥.

(٢) أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب »، ص ٢٠٣-٢٠٤.

(٣) حداد، د. علي: « جدل الوعي، وسؤال الذات: تأملات في المشهد الشعري اليمني الجديد»، مجلة الثقافة، (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، س ١٣، ع ٧١، إبريل ٢٠٠٤م)، ص ٢٣.

تتوارد في ذهن المتلقي استجابة لذلك المثير [1]؛ وهذا ما تجده في قول(أسامة عبدالرحمن) في في قصيدته: (من سفك الحب العذري؟):

من سـرق النـور مـن الشـمـ　　　س، وألبســها ثــوب حـــداد؟
من قتل صـلاح الـدين، وأغـ ـ　　　رق في قـاع البحـر ابـن زيـاد؟
من ذبح القُدس على سفْح الطُـ ـو　　　ر، وألقاهـ ـ ـا في الـ ـ ـوادي[2]

فالشاعر – في هذه الأبيات – لا يبحث عن الفاعل بقدر ما يهتم بإدانـة الفعـل، ونقده؛ لذلك لم يكلف نفسه تطلب الإجابة، وإنما أعرض عنها طالباً الحَل الـذي يعـالج الفعل، ويردم هوة الواقع، موظفاً أسلوب السؤال لتحقيق هذا الغرض في قوله:

هـــل تبعـــثُ أمتـــي الماضـــي　　　وتعيـــد إبـــاءَ الأجـــداد[3]

(لتبقى تلك الأسئلة هائمة في عوالم من لا يقينها، وغربتها) [4]؛ وليجد المتلقـي – بحسب أفقه – فيها ما يلفت وجدانه إلى التفكير، والغوص في الموقف، والبحث عن وجـه الصواب[5]، وأكثر الأدوات الاستفهامية التي استعملها الشعراء المعاصرون في سياق حديثهم حديثهم عن الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين هي: (أين، ومـن، وكيـف، وهـل، والهمزة)، بالإضافة إلى أدوات أخرى؛ لكنها جاءت أقل تكراراً، وكثافة مثل: (ما، ومـاذا، ومتى)؛ وهذا التنوع أدى – بطبيعته – إلى التنوع في الحُمولات الشعورية؛ تبعاً للوضعية التي تؤديها كل منها في الجملة، والعنصر الذي يتجه إليه توجيه السؤال؛ وإن كان ما تشيعه أداة الاستفهام أرحب وأدق من أن يتم تحديده تحديداً تاماً؛ لأن المعاني التي تشير إليهـا هـذه الأدوات هي بطبيعتها خفية هاربة لا يستطيع المرء وصفها بإحاطة، وسيطرة[6].

---

(١) الشتوي، إبراهيم محمد: « أدب عبدالعزيز الرفاعي: دراسة موضوعية وفنية»، ط(١)، (الريـاض: دار الرفـاعي للنشر، والطباعة، والتوزيع، ١٤١٠هـ/١٩٩٩م)، ص ٤٠٥.

(٢) ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ص ٤٨.

(٤) حداد، د. علي: « جدل الوعي، سؤال الذات»، مجلة الثقافة، عدد سابق، ص ٢٣.

(٥) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب»، ص ٢١٧.

(٦) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « دلالات التراكيب »، ص ٢١٨.

وقد حاول بعض الشعراء أن ينوع في استخدام أدوات الاستفهام في النص الواحد ليستوعب أطراف المعنى، في حين وظف البعض الآخر الاستفهام الموحد الأداة، وعمد إلى تكرارها بشكل متتابع، ومكثف في طرح تساؤلاته؛ ولا شك أن (الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي، ويقوي عنده حاسة التوقع، أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلي، أو على المستوى المضموني) [1]، وأكثر الأدوات التي حظيت بنصيب وافر من هذا النمط الاستفهامي القائم على توحيد الأداة مع التتابع، والتكرار في استخدامها هي: (من، وأين، وكيف، ومتى)، حتى شكلت بعض هذه الأدوات ظاهرة لافته من حيث الوفرة الكمية، والتتابع التكراري، كما هو عند: عبده بدوي[2]، وجابر قميحة [3]، وأحمد دحبور[4]، وصالح الزهراني [5]، ومهدي الحكمي[6]، ومحمود درويش[7]، وسعيد تيم[8]، وأسامة عبدالرحمن[9]؛ والغالب في استخدام هذه الأدوات (حيدة الاستفهام في التركيب عن إنجاز ما ما قُرر له وفقاً للمبادئ اللغوية بأن يجنح للتعبير عن موقف ما، أو حالة شعورية ما) [10]، وأكثر الدلالات التي عبرت عنها هذه الأدوات – بعد عدولها عن سياقات الاستفهام الأصلية – هي: البحث، والتشوق، والاستغراب، والتعجب، والإنكار..؛ ليكشف الشاعر – من خلال هذه الدلالات المتنوعة – عما في نفسه من نزعة إلى الاستقصاء، والتعطش للبحث عن الحقيقة – التي يطمئن إليها[11]، ويعبر – في ذات الوقت – عن نفس متألمة، متحيرة، قلقة تجد في هذه التساؤلات الملحة متنفساً تخفف به شيئاً من مشاعرها المحتدمة.

---

(١) عبدالمطلب، د. محمد: « بناء الأسلوب في شعر الحداثة »، ص ٤٢٣.

(٢) انظر قصيدته: « الأقمار والموت في بيروت»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٠.

(٣) انظر قصيدته: « الأطفال والحجارة »، ديوانه: « لله والحق وفلسطين»، ص ٦٢-٦٣.

(٤) انظر: قصيدته: « اسمه يحيى، وكان ليلة القصف بين الصلب والترائب »، «ديوانه»، ص ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٨.

(٥) انظر قصيدته: « كائن بلا هوية»، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد»، ص ٢٩.

(٦) انظر قصيدته: « ترانيم النصر »، ديوانه: « لا تسلني عن جراحي»، ص ٤٨.

(٧) انظر قصيدته: « امرأة جميلة في سدوم»، «ديوانه»، ج١، ص ٢٩٢-٢٩٣.

(٨) انظر قصيدته: « حين تظهر الدماء»، ديوانه: «المرافئ البعيدة»، ص ٢٧-٢٨.

(٩) انظر قصيدته: « من سفك الحب العذري »، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٤٨.

(١٠) الجريري، د. سعيد سالم: « شعر البردوني: قراءة أسلوبية»، ص ٨٧.

(١١) انظر: الطرابلسي، محمد الهادي: « خصائص الأسلوب في الشوقيات»، ص ٣٥٣.

ومن النماذج التي استخدمت أداةً استفهامية واحدة، وكررها بشكل متتابع قول: (هارون هاشم رشيد):

أين جنود الله؟

أين جنود صلاحِ الدين؟

أين البيعةُ للموت؟

وأين.. أين المشتاقُون

للقاء اللهِ

ليوم اللهِ

ليومِ الدين؟ [1]

فالشاعر استعمل (أين) التي يسأل بها عن المكان في الأصل، لكنه لم يكتف بمجرد طرح السؤال بقدر ما أسهم بذلك في تدعيم الدلالة المتولدة منه، وإبرازها، وتوسيع نطاقها عبر آفاق جديدة، فالوحدات المكررة تعني بتكرارها شيئاً إضافياً عما عنته في المرة السابقة؛ وكأنه بهذه الأسئلة المكررة يبحث عن غائب مفقود يمثل له قيمة نفسية وشعورية، فهو يبحث في السؤال الأول عن جنود الله، وفي الثاني عن جنود صلاح الدين، وفي الثالث عن البيعة للموت، وفي الرابع عن المشتاقين للقاء الله؛ وهذا البحث عن هذه الأشياء مع الاحساس العميق بافتقادها في الواقع دفعه إلى هذا التساؤل الذي تجاوز بالاستفهام الدلالة الحرفية ليحمل معاني التلهف، والشوق ، والتطلع، والبحث المستقصي عن هذه الأمور الغائبة، وعن الأماكن التي يمكنه أن يجدها فيها، مما يدفع المتلقي إلى اليقظة، والإثارة، والتحفيز، ليشاركه هموم الاحساس بغياب هذه المفقودات، ويشاطره رحلة البحث عنها، ومثله في هذا (محمد إياد العكاري) في قصيدته: (عذراً صلاح الدين)، حين قال:

متى يا قومُ ألقاكم كماةً؟   فذا صهيونُ والشعب الذبيح

متى يا قومُ نقتحم المعالي؟   وفي حطين أمجاد تلوح

متى يا قومُ نعقدها بعزمٍ؟   فصوت القُدس والأقصى بحيح [2]

---

(١) انظر قصيدته: « مزامير الأرض والدم: الآتي يأتي»، «ديوانه»، ص ٦٨٩.

بحـــــــــــــــــــــــــيح[1]

إن الاستفهام عن الزمن – في هذه الأبيات – يحمل دلالات الاستبطاء، فكان الاستفهام مرتكزاً للجمل في معالجته للتعبير عن الموقف الشعوري الذي يستبطئ التغيير، والفاعلية في حياة الأمة، وهو مع هذا الإحساس يستشعر الأمل، ويتطلع الرجاء، ويتوق إلى النصر والتمكين؛ وقد يكون استعمال الشاعر أداة الاستفهام بهذا الشكل المتتابع لتعميق التعجب من حالٍ ينكره، ويرفض التعايش معه كما فعل (أسامة عبدالرحمن) في قصيدته: (جليلة) التي برز فيها الاستفهام أسلوباً مهيمناً؛ حيث استخدم الشاعر (كيف) ما يقارب ثماني مرات متسائلاً بها عن حال العرب، وهوانهم أمام أعدائهم، وضياع عزائمهم، وتفرق كلمتهم فقال:

جليلةُ كيف والأعراب

فَوق سفينة القُرصان

يسحقُهم، ويذْبحهم

يمارس فَوقَهم كُل الهوايات؟

جليلةُ كيف والأعراب

قَد أعطوا إلى القُرصان

رايتهم

وحتى ما لَديهم

من كتابِ الله من سورٍ وآيات؟

جليلةُ كيف والأعراب

قد ذَهبوا مع القُرصان

قَد عبدوا بقَايا العجل

والقُرصان يملي كُل عقْدته

ويكْتب آي توراة؟

---

(١) ديوانه: « صدى الأعماق »، ص ١٦.

وكيف تخبطَ الأعراب

في المأساة

والفرصانُ يلْفيهم على الطُرقَات

أشلاءً

يدور بهم على كُل المدارات؟

وكيف تعود حطين

وقد ساروا

برايات ممزقة

وأفْكار معتقة

وقد سقَطُوا على شتى ا الات[1]

إن التساؤل في هذه الأبيات ينبثق من الواقع المرير الذي يثير بشجونه وهمومه هـذه الأسئلة الممضة التي حاول ا الشاعر تجسيد الهيئة التي استحال إليها العـرب في واقعهـم المتردي تجسيداً دقيقاً ليوظف الأداة: (كيف) التي خرجت عن دلالتها الاستفهامية، وأفادت التعجب والإنكار[2] الذي امتلأت به نفس الشاعر، وعبر عنه ذه الطريقة؛ وهو تعجـبٌ حمل في ثناياه مشاعر الرفض، والغضب، والتألم، وقد حاول الشاعر بتوظيف السؤال ـذه الطريقة خلق صورة للمفارقة التي ا يتم توكيد المعنى الذي يعبر عنه ويتناوله في تجربته.

وقد تنقل أداة الاستفهام رغبة الذات الشاعرة في التصديق، وتطلعها إلى الموافقـة؛ خاصة حين تتطلع إلى تحقق أمانيها، وأحلامها، وتبحث عمن يؤكد لها إمكانية ذلك؛ كما في قصيدة (أحمد صالح الصالح): (قراءة في يوم الغفران) التي وظف فيها (هل الاسـتفهامية) المفيدة للتصديق في أحد مقاطعها بشكل متكرر فقال:

هلْ يدخلُ بعد اليومِ للمحرابِ

---

(١) ديوانه: « الْحب ذو العصف»، ص ٧٢.

(٢) انظر في خروج الاستفهام بكيف إلى التعجب: ابن هشام، عبدالله جمال الدين بن يوسف: « مغني اللبيـب عـن كتب الأعاريب»، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة، والنشـر، والتوزيـع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ج١، ص ٢٠٥.

عيسى؟

والعذَارى

هلْ يجرجِرنَ الذيولا؟

وصلاح الدين

هلْ يقْتاد دايان

ويستعرض في القُدسِ

الخيولا؟ [1]

فقد جاءت (هل) ذه الصورة المكررة؛ وكأن الشاعر يتطلع ذا الاستفهام إلى من يجيبه، ويصدق له ما يتمناه، ويؤكده له؛ ممتلئاً برغبة التأكيد على مضمون استفهامه، لينقل هذا المضمون من مرحلة الأماني، والتطلع إلى مرحلة اليقين الذي يجد فيه الراحة، والاطمئنان بعد أن يقرره في نفس مخاطبه، ويرغب في تصديقه، وموافقته عليه؛ ومثل هذا الأسلوب تجده – كذلك – عند محمد العيد الخطراوي[2].

وغالباً ما اقترن استخدام أداة الاستفهام الموحدة والمتتابعة – في النماذج التي وردت فيها – بالسخرية حيناً [3]، وبالتقريع، واللوم، والمعاتبة للعرب على تقاعسهم، وتخـاذلهم، وهوا م حيناً آخر[4]، لا سيما في القصائد التي جاءت فيها الأداة متصدرة في أوائل الأبيات، والأسطر، والمقاطع.

أما التنويع في استخدام أدوات الاستفهام بشكل مفرق فأكثر من أن يمكن حصـره؛ إذ قَل أن تجد نصاً شعرياً استدعى صلاح الدين، أو حطين – جزئياً أو كُليـاً – إلا وقـد

---

(١) ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٥١-٥٢.

(٢) انظر: قصيدته: « حزمة نورٍ من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ١٠٠.

(٣) انظر: مفلح، محمود: قصيدته: « وتألقت فينا البراهين »، ديوانه: « إ ا الصحوة..إ ا الصحوة»، ص١٩.

(٤) انظر بالإضافة إلى ما سبق ذكره من النماذج:

الحميد، عبدالله بن سالم: قصيدته: « بين الألم والأمل »، ديوانه « أمل جريح»، ص ٣٧.

وعبدالرحمن، أسامة: قصيدته: « خمسون عاماً ملحمة الهموم العربية»، ديوانه: « دفـاتر الشـجن»، ص٢٨١، ٢٩١، ٣٠٤.

وظف الاستفهام المتنوع، والمفرق وسيلة أسلوبية عبر ا عن فخره بصلاح الدين، وحطين، أو بحثه عنهما، أو شكواه إلى الشخصية الصلاحية، أو جسد ا حال الأمة الراهن، ونقـده الواقع العربي في ضياعه، وهوانه، وتخاذله، وترديه، وصور تطلعاته الحالمة، ورغباته الآملة في حياة يسودها العز، ويتحقق فيها الانتصار، وتعود فيها الكرامة للأمة العربية والإسـلامية، وقد حمل الشعراء المعاصرون هذه الأدوات كثيراً من المعاني – من خلال السياقات الشعرية التي وردت فيها -؛ فإذا ما رغب الشاعر أن يعبر عن إنكاره وتوبيخه أمته التي فرطـت في النصر، فتبدل حالها إلى الذلة والهوان، وظف همزة الاستفهام لهذه الغاية كما في قول: (حسن بن عبدالله القرشي):

أيغـزلُ النصـر مـأفُونٌ لشـيعته؟ وننـثَني نمـلأُ الأقْطَـار تأبِينـا[1]

وإذا ما رغب الشاعر أن يضمن كلامه معنى التقرير مال إلى استخدام الهمزة الـتي تنهض ذا المعنى؛ كما في قول: (حيدر محمود) مخاطباً صلاح الدين:

أتذكُر؟

كيف كانت فَرحةُ الأقْصى

بِلقْيا جيشك الظّافر[2]

فقد حاول أن يقرر المخاطب بمضمون حكم يعرفه؛ ليبني على أعتاب هذا التقرير – بعد الفراغ منه – حلماً يرغب في إثباته، وتأكيده، وهو أن رجعة صلاح الدين ثانية الـتي يطالب ا الشاعر ستحقق ذات الحكم، وتعيده من جديد ألا وهي: فرحة الأقصـى بلقيـا جيشه الظافر.

وحين تمتلىء نفس الشاعر بالحيرة، والتساؤل، والبحث عن العلة والأسباب يختـار توظيف أداة الاستفهام (لماذا) متكأ أسلوبياً لنقل هذه المشاعر والتعبير عنها كما في قـول: (محمود درويش) في قصيدته: (امرأة جميلة في سدوم)؛ التي عبر فيها عن تعلقه بأرضه – رغم بعده عنها -، وكشف عن مظاهر الصراع في داخله بين محاولة النسيان، واستمرار التعلـق

---

(١) قصيدته: « حطين»، «ديوانه»، ص ٥٤٦.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، «الأعمال الشعرية»، ص ٥٦.

والبحث عنها [1]؛ وذلك حين وجد صورة الحب الذي بينه، وبين محبوبته تزداد موتًا؛ فأخذ يبحث عن السبب:

لم تقُلْ شيئاً عن الحب

الذي يزداد موتاً

لم تقُلْ شيئاً

ولكنا نموت الآن

موسيقى، وصمتاً

ولماذا؟

وكلانا ذابِلٌ كالذكْريات

لا يسألُ من أنت

ومن أين أتيت

وكلانا كانَ في حطين

والأيام تعتاد على أنْ تجِد الأحياءَ

موتى... [2]

وفي هذا يقول د.محمد صالح الشنطي معلقاً على كثرة ورود الاستفهام في شعر محمود درويش: (ولعل طريقة الاستفهام في شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عنده؛ فالأسئلة المتراكمة، المتلاحقة في قصائد الديوان ليست مجرد تعبير عن الدهشة، أو الاستذكار، أو مجرد استنقاذ للقصيدة من أصفاد الوتيرة الواحدة، أو مصادرة الظلال الهادئة التي تثيرها الصورة، بل هي سمة أساسية في تقنية التداعي، توظف بأشكال متعددة، ويجمع الشاعر بين مختلف أشكال الاستفهام في توظيفات متعددة؛ فهو رفض لثبات

---

(١) انظر: مغنية، أحمد جواد: « الغربة في شعر محمود درويش»، ص ٢٣-٢٤.

(٢) «ديوانه»، ج١، ص ٢٩٢-٢٩٣.

الأشياء، وهو سمة تناقضية، وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضـح إلا بالسؤال) [١].

إن المعاني، والدلالات التي يتضمنها الاستفهام واسعة، ومتكاثرة، وليست محصـورة فيما سبقت الإشارة إليه، وإنما هي متولدات تشيعها السياقات، والتراكيب، والضـابط في الوقوف على هذه المتولدات هو سلامة الذوق، وتتبع التراكيب كما يقول سـعد الـدين التفتازاني[٢].

* * *

وقد احتل الفعل بتنوعاته، وتشكلاته المختلفة مساحة واسعة في المـتن الشـعري الصلاحي، أضفى على النصوص التي حضر فيها كثيراً من الشعرية المثيرة، وساهم في تشكيل الدلالات الكلية والجزئية، إضافة إلى ما قام به من دور في توليد إيقاع موسيقي ذي طاقـة دلالية، وعاطفية في مختلف بنيات النصوص الشعرية.

ولما كان موضوع صلاح الدين من الموضوعات التي لها ارتباطها التاريخي، والثقافي، واستحضارها الآني، والواقعي فقد حضر الفعل في التعبير عنه بشكل مكثف، على المستوى الكمي، وعلى المستوى النوعي الذي تعاضدت فيه صيغ الفعل الثلاث في التعبير عنه؛ ومـع هذا التكثيف فإن الناظر يلحظ (أن الأفعال تجاوزت مهمتها الوضعية لنقل الزمن والحدث.. لتتحول إلى لبنات أساسية في عملية الإنشاء الداخلي للبنية اللغوية بكاملها، وبتعـبير آخـر تحول دور الفعل من آلة لتصوير شكل البناء إلى عنصر أساسي في مواد البنـاء، وهندسـته ذا ا؛ وهذا التحول النوعي للفعل شحنه بكمٍ هائل من الطاقة التعبيرية، والقدرة التحويلية، والفاعلية الإنتاجية لتوليد الدلالة المتعددة) [٣].

---

(١) «خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش »، مجلة فصول، عدد سابق، ص ١٥٧.

(٢) انظر: كتاب «المطول في شرح تلخيص المفتاح »، (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث»، ص٢٣٩.

(٣) درويش، أسيمة: « مسار التحولات: قراءة في شعر أدونـيس»، ط(١)، (بـيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م)، ص ١٤٤.

وقد كان للفعل المضارع حضوره الطاغي مقارنة ببقية الأفعال؛ ويعود السـبب في هذا إلى أن الشاعر المعاصر حين استدعى صلاح الدين لم يكن معنياً بالتتبع التاريخي، بقـدر ما كان شاعراً مأزوماً مهموماً بقضايا عصره، وواقعه المعاصر، فنظره كان متجهاً إلى الحال، والمستقبل أكثر من الماضي، وهمه كان منصباً على واقعه المعيشي، ومستقبله المأمول، والحال – غالباً - يكون مركز التوتر، ثم يتجه البحث إلى الماضي لتحقيق التوازن، وإلى المستقبل في اتساع رؤية التفاؤل، وبالتالي فقد جاء استدعاؤه صلاح الدين اسـتجابة لهـذا الباعـث، وتفاعلاً معه ليقدم من خلاله البطل النموذجي الذي تجاوز كل العقبـات، وحقـق أروع الانتصارات، ليصل بذلك إلى البطل المأمول الذي تتحقق على يديه ملامح النقلة من واقـع الهزيمة، والإحباط، والتفرق، والمهانة الحضارية إلى آفاق المستقبل المشرق المأمول؛ ومن هنـا كان الفعل المضارع بدلالته على الحال والاستقبال أنسب صيغ الفعل، وأقدرها على تصوير الواقع، والحديث عنه، والتطلع إلى المستقبل، واستشراف آفاقه، وملامحه.

وقد استثمر الشعراء المعاصرون الفعل المضارع للتعبير به عن دلالات متعددة، ومعاني مختلفة قصدوا إليها جاء في مقدمتها: تصوير الحال، واستحضـار المشـاهد، وتشـخيص الحوادث تشخيصاً يواكب صور ا، ويسترجع تفاصيلها، ويقررها في نفس المتلقي بكل دقة، وعناية. فصيغة المضارع من أقدر الصيغ على تصوير الأحداث، لأ ا تحضر مشهد حدوثها وكأن العين تراها [1]، وقد برز هذا الأسلوب في المواطن التي حاول فيها الخطاب الشـعري تصوير حال الأمة الإسلامية الراهن في تخاذلها، وتشردها، وهوا ا على غيرهـا، فانتشـرت الأفعال المضارعة في النصوص الشعرية التي عنيت بإبراز هذا الأمر انتشاراً واسعاً؛ لتدل على بعدين هامين يضطلع المضارع بالدلالة عليهما:

أولهما: ماهية الحدث، وفحواه، واستحضار صورته.

وثانيهما: الدلالة على زمنية الحدث، وحركيته، وامتداد حدثانه، واستمرار آثاره.

وهذا يؤكد طبيعة التوظيف للفعل المضارع التي استهدف الخطاب الشعري اقتناصها ليعبر ا عن أزمة الأمة الراهنة وإشكالا ا المعاصرة، وهو ما يعبر عنه (بالصددية) أي تصوير

---

(١) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: «خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني »، ص ٢٦٤.

الأحداث وهي بصدد الوقوع [١]، وقد أشار ابن الأثير إلى هذه الخاصية الموجودة في الفعـل الفعل المضارع فقال: (.. ذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي تقع فيها، ويستحضـر تلك الصورة؛ حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي) [٢].

والنماذج على استثمار الفعل المضاع في المعالجات الشعرية المستدعية صلاح الـدين وحطين لتصوير حال الأمة من الكثرة بمكان تجد أمثلتها عند أسامة عبدالرحمن[٣]، وبـدر بدير[٤]، ومحمد إياد العكاري[٥]بالإضافة إلى نماذج أخر سبقت الإشارة إليهـا في الدراسـة الدراسة الموضوعية.

وقد يتجلى استحضار المشهد عندما يتم الزمن الحاضر فيعبر عنه بصيغة المضارع التي تنقل الحدث بشكله، وهيئته؛ وكأ ا تحضره في مقام المشاهدة، ومن النماذج على ذلك قول: (أمل دنقل) في قصيدته: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين).

وأنت في **المذْياع،** في **جرائد التهوين**

تستوقف الفَارين

تخطُب فيهم صائحاً حطين[٦]

فالشاعر في معرض حديثه عن صلاح الدين المزيف: (جمال عبدالناصر)، وممارسـاته التي أدت إلى نكسة حزيران استدعى مشهداً ماضياً، عبر عنه بصيغة المضارع ليستحضر تلك الصورة بكل تفاصيلها، وكأنه يحاول أن يجعل المتلقي في بؤرة الحدث ليشاركه موقف النقد، والسخرية الْمرة؛ (وهكذا كما ترى قدرات اللغة التي تستطيع كلمة منها بل صيغة كلمة أن تحضر مشهداً هائلاً كهذا؛ وكأن الكون، والزمان، والأحداث كلها مضمرات في بطـون الكلمات تفصح عنها حين تديرها يد الخبير بطبائعها)[٧]، ومثل هذا الأسلوب يطلق عليـه

---

(١) انظر: الطرابلسي، محمد الهادي: « خصائص الأسلوب في الشوقيات »، ص ٤٧٨.

(٢) «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، ج٢، ص ١٢.

(٣) انظر: قصيدته: « دموع التاريخ»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٣٥-٣٦.

(٤) انظر: قصيدته: « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢١-١٢٨.

(٥) انظر: قصيدته: « عذراً صلاح الدين»، ديوانه: « صدى الأعماق»، ص ٤٧١.

(٦) «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧١.

(٧) أبو موسى، د. محمد محمد: « خصائص التراكيب»، ص ٢٦٥.

البلاغيون مخالفة مقتضى الظاهر[1]؛ بوصفه أسلوباً من أساليب العدول[2]، وكان السكاكي السكاكي قد احتفى به، ووصفه بأنه طريق البلغاء لا يعـدلون عنـه إذا اقتضـى المقـام سلوكه[3].

وقد تأتي صيغة المضارع أحياناً لتعبر عن الانفعال والتباهي المعتز بمعركـة حطـين، وامتداد أثرها في النفس؛ كما في قول (عبدالله بن سالم الحميد):

حطين يـا أمـلاً يلـوح بخـاطري	**وله علـى التحنـان خيـر مقـام**
وجوىً يـدب رسيسـه بجـوانحي	**ورسيسـه نسـج مـن الإلهـام**
أصغي له والقلـب يخفـق لوعـةً	**مـن وقعـه فيزيـد مـن آلامـي**
ويضج صوت الحـق مـن متلهـف	**لشظى القتال، وفـارس مقـدام**[4]

فالأفعال: (يلوح/ يدب/ أصغي/ يزيد/ يضج) تحمل إيحـاءات نفسـية، ومواجـد شعورية تعمق ارتباط الشاعر بحطين، وتعلقه ا، وتجدد وهجها، وبريقها، وتدفقها في نفسه، ومثله في هذا التباهي المستحضر صيغة الفعل المضارع الذي يشـخص الانفعـال بحطـين، والاعتزاز بقيمتها العظيمة، ما جاء عند (يوسف العظم) في قوله:

أهـيم براية اليرمـوك	**أهـوى أخـت حطـين**
تفجـر طـاقتي لهبـاً	**غضـوباً مـن بـراكيني**[5]

والخطاب الشعري المكتنـز صيغة الفعل المضارع في نسقه البنائي يكـون خطابـاً مؤهلاً للتفاعل، والاعتزاز، والتباهي في هذه الحال، وإعطاء النص فاعلية جمالية تنأى به عن

---

(١) انظر الصعيدي، عبدالمتعال: « بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة»، (القاهرة: المطبعـة النموذجيـة، بدون تاريخ) ج١، ص ١٥٢-١٦٣.

(٢) انظر: نسي، عبدالموجود متولي: « العدول عن النمطية في التعبير الأدبي»، ط(٢)، (الرياض: مكتبـة الرشـد، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م)، ص ٢٣١.

(٣) انظر: « كتاب مفتاح العلوم»، (بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ)، ص ١٣٣-١٣٤.

وانظر: كذلك، أبو موسى، د.محمد محمد: «البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، وأثرها في الدراسات البلاغية»، ط(٢)، (القاهرة: مكتبة وهبه، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م)، ص ٦٠٩-٦١٠.

(٤) قصيدته: «أمل»، ديوانه: « لقاء لم يتم»، ص ١٣.

(٥) قصيدته: « فلسطيني الغد الظافر »، ديوانه: « عرائس الضياء»، ص ٢٢.

التقريرية الجافة عبر صيغ المضارع الذي يفجر الحركة، ويولد الدينامية، والتتابع[1]، وهو – – في ذات الوقت – يجعل من هذه الأفعال دوالاً تتجاوز فردية الشاعر؛ لترتفع إلى مستوى المنظومة الجماعية؛ وكأن هذا التباهي بحطين هو شعور الجماعة المسلمة لا شـعور الفـرد وحده.

وقد يستدعي الشاعر الفعل المضارع حين يجنح إلى التخيل، ويدخل في دائرة الحلم، فيتصور الماضي المشرق للأمة الإسلامية وقد عاد ثانية، وأصبح واقعاً معيشاً يعبر عن انتشائه، وفرحه وأحلامه بالمستقبل المضيء الذي ينتظره؛ وفي كل هذا يحاول الشاعر أن يخلق شـيئاً من التوافق، والتناسب بين أفعاله، وغرضه، مجسداً رؤيته الساعية نحو المستقبل، والمتوجهـة نحو الصياغة المثلى له، موظفاً الفعل أداة بِناء، وتعبير، يستطيع ا أن يرسم رؤيته للعالم الذي ينبغي أن يكون عليه[2].

وفي هذا الجانب يندفع الشاعر مسترسلاً في حلمه، متصوراً عودة صـلاح الـدين، وقيامه ثانية، أو وجود شخصية بطولية معادلة له في العصر الحاضر؛ فتـأتي صـيغة الفعـل المضارع- في هذه المعالجات – جانحة إلى التهويم، والاستغراق، والتفاؤل، والأمل، مقترنـة بالسين التي تنقل المضارع من الزمن الضيق (الحال) إلى الـزمن الواسـع (الاسـتقبال) [3]، مستدعياً الأفعال الدالة على الإشراق، وانبثاق الفجر، وتجدد الحياة؛ يظهر هـذا في قـول (عبدالفتاح عمرو):

صـــوت مـــن الماضـــي الْبعيـــ ـ … دِ أطَـ ـ ـل تُـ ـ ـم دعـ ـ ـانِي
وصـــدى صـــلاح الـــدين مـــن … أرضِ الشـ ـ ـ ـ ـآم أتـ ـ ـ ـ ـاني
قُـ ـ ـــم ودعِ الآلام واسـ ـ ـ ـ ـ … تقْبِـ ـــلْ صـ ــلاح الثـ ــانِي[4]

وقد مضى بعد هذا في تخيل ما ستمنحه هذه العودة من بشائر عبر متواليات للفعـل المضارع مقترنة بسين الاستقبال:

---

(١) انظر: حسانين، د. سهير: « العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، ص ٣٠١.

(٢) انظر: عصبة، محمد عبدالله: « إيقاعات الفعل في بيت القصيد»، مجلة الحكمة، (صنعاء: اتحاد الكتـاب الأدبـاء، الأدباء، والكتاب اليمنين، ع ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٠٠٣م)، ص ١٤٠.

(٣) انظر في هذا: ابن هشام: «مغني اللبيب»، ج١، ص ١٣٨.

(٤) قصيدته: « أنشودة الفجر الجديد »، ديوانه: « اللظى»، ص ٢٤.

ســيبدد الفَجــر الجْــد يــــ ـ ــ ـ ـــد ســواد هاتيــك الغيــوم
وســ ـ ـ ـتحرق النيــ ـ ـ ـ ـرا نُ كُــل ســتائر الُعهــد القــديم
وســ ـيغرق الطُوفَــ ـانُ مــ ـر كُبــ ـه إلى قَعــ ـر الجَحــ ـيم
....
وستشــرق الشــمس الأبــ ـيـ ـةُ فَوق أرضــي مــن جديــد[1]

وقد يأتي المضارع متجرداً من السين أحياناً، ممتلئاً بالثقة، مائلاً إلى الجزم، والتأكيــد كما في قول: (محمد أحمد منصور):

غَداً تميــد علــى حطــين رايتنــا لن يخلف اللهُ يوم النصر ما وعدا[2]
وعــ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدا[2]

وقول: (يوسف عبداللطيف أبو سعد):

ويعود للأقصى الجــريح صــلاحه وزمام أرض القُدس من أوشــابه[3]

وفي كلا الحالين السابقين يوحي الفعل المضارع برؤية زمنية تتجاوز لحظة الحاضــر، وترنو إلى المستقبل الذي يجرد الذات من الإحباط، واليأس، مستشرفةً الأمل حيناً، ومؤكدة الوصول إليه حيناً آخر.

ويأتي الفعل الماضي في المرتبة الثانية من حيث الكثافة الكمية، وكثرة الاستخدام؛ وإن كان لا يقل من حيث قدرته النوعية، وحركته الدلالية، ودوره العلائقي في بناء السياق الشعري عن الفعل المضارع؛ خاصةً وأن صيغة الماضي ترتبط – عادة – بالتحقق والثبوت، والتأكيد؛ إذ (تنبع مزية الفعل الماضي في الكشف عن الدلالة في السياق الــوارد فيــه، في ارتباطه الذاتي بقيمة تأكيدية بارزة مردها الإشعار بتحقق هذه الصفات فعلياً بما لا يجعلــها عرضة للظن، والارتياب، ويضعها في أذهان المتلقين موضعاً لا يعوزها إلى البرهان والدليل)[4].

---

(١) المصدر نفسه: ص ٢٤-٢٥.

(٢) قصيدته: « قَرب خصلة شعرٍ حررت بلدا»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٩.

(٣) قصيدته: « صرخة الشهيد»، ديوانه: « تقاسيم على زوارق الأيام»، ص ٦٤.

(٤) شلبي، د. طارق سعد: « توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي: شعر الشنفرى نموذجاً»، ص٦٢.

وقد وظف الشعراء المعاصرون الفعل الماضي في المعالجات الصلاحية حين استذكروا صورة الماضي الصلاحي، وسردوا تاريخه، واستعادوا ملامحه؛ فاندفعوا للحديث عنه في سياق التباهي، والفخر، والتذكير المحرض؛ بوصفه صورة مثالية يسعى الشاعر إلى استعادتها، والتذكير بها؛ إذ أكثر ما يكون الشاعر أشد اندفاعاً إلى الماضي، وأكثر التصاقاً بالحس التاريخي في فترات الفتن والصراعات، والضعف الحضاري [1].

ومن النماذج على هذا قول: (محمد أحمد منصور):

أنظروا آباءكم ما شيدوا	**من فخار في قديم الزمن**
فتحوا الدنيا، وكم قد خلدوا	**من حضارات بأقصى المدن**
...	
وبنوا في الشرق عرشاً مثلما	**قام ملك الغرب في الأندلس**
وصلاح الدين حط العلم	**خافقاً فوق بيت المقدس** [2]

وما أشار إليه (معروف رفيق) في قوله:

صلاح الدين أعلنها مراراً	**وسارت في مواكبة الجنود**
وما خاف الدمار، والا الشظايا	**وقاد الجيش تتبعه الحشود** [3]

إن استخدام الفعل الماضي في مثل هذه السياقات يتواءم مع غايات الفخر، والتذكر؛ لأنه يلقي على الأحداث طابع الحكاية، وصفات التحقق والثبات، فتدفع المتلقي إلى الاندماج في قلب الحدث، والدخول في معالم المشهد دون إبطاء، أو انتظار؛ إذ إن (هذا الأسلوب لا يدعك تفكر في إمكان وقوع الأحداث كما يكون الحال لو جاء بصيغة المضارع، وإنما يدعك تفكر في الأحداث، والمواقف نفسها؛ لتتأمل ما فيها من رهبة، أو رغبة؛ فمسألة الوقوع، وعدمه ألغاها الفعل الماضي حين صيرها واقعاً يروى) [4].

---

(١) انظر: التطاوي، عبدالله: «الشاعر مؤرخاً »، ص ٩٤.

(٢) قصيدته: « تحية الوفد البرلماني العربي»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٩٣.

(٣) قصيدته: « الأقصى يستصرخكم»، ديوانه: « صرخة مسلم»، ص ١٩.

(٤) أبو موسى، د. محمد محمد: « خصائص التراكيب»، ص ٢٦٨.

وهذا الاستثمار لصيغة الماضي، والإفادة من دلالته على التحقق، والثبوت وجعـل صيغته مكوناً فاعلاً من المكونات السياقية في الحديث عن البطولات، والانتصارات- أمـرٌ حرص عليه كثير من الشعراء المعاصرين في تناولهم موضوع صلاح الدين، تجد هذا – على سبيل المثال – عند يوسف العظم(١)، وعبدالسلام هاشم حافظ(٢)، ومعروف رفيق(٣)، وداود رفيق(٣)، وداود معلا(٤)، وغيرهم.

وهناك من الشعراء من أفاد من إمكانات الماضي، في دلالته على التحقق والثبوت في سرد الممارسات، والمواقف السلبية التي تمثلت في حيـاة الأمـة؛ فقاد ـا إلى الا ـزاميـة، والانحطاط؛ وغالباً ما جاء هذا في سياق المعاتبة، والنقد، والتهكم، والسخرية، والتسـاؤل عمن تسبب في هذه الممارسات؛ ولا تغيب – هنا – قدرة صيغة الماضـي علـى الإبانـة، والتوضيح؛ فهذه الأفعال التي ينتقدها الشاعر لا يتسرب إليها الشك، أو الاحتمال، فهي قد وقعت وانقضت؛ وبالتالي فهو يحاكم ذات الفعل، وما ترتب عليه من آثار محبطـة، ومـن النماذج على هذا قصيدة (وتألقت فينا البراهين) لـ(محمود مفلح) التي صور فيها المهزومين من أبناء الأمة المتاجرين بقضاياها بأسلوب ساخر فقال:

من قالَ قد هـرب الرفـاق وقـد	**ضـجت بفتنتهـا الميـادين**
طلعوا علـى الأعـداءِ فانحسـرت	**أمـواجهم، والتـاثَ رابـين**
الشمس فـوق رمـاحهم طلعـت	**وأزينـت بالعـار حطـين**(٥)

أما فعل الأمر فجاء في أعقاب الفعلين السابقين من حيث الكثافة والحضور؛ ولعـل ذلك راجع إلى كون الأمر الحقيقي يتناسب مع أساليب التعليم، والوعظ والخطابة أكثر من مناسبته للغة الشعر التصويرية الإيحائية(٦)؛ ومع ذلك فقد حفلت النصوص الشعرية بعدد من من من الصيغ الآمرة – سواءً توجه فيها الأمر إلى مخاطب معين يقصده الخطـاب ويعنيـه

(١) انظر قصيدته: « معركة حطين»، ديوانه: « أناشيد وأغاريد»، ص ٤٠.
(٢) انظر قصيدته: « أكبر من الطغاة»، ديوانه: « أغنيات الدم والسلام»، ص ٨٣.
(٣) انظر قصيدته: « يا قدس يا أخت مكة»، ديوانه: « القدس قصيدتي»، ص ١٦-١٧.
(٤) انظر قصيدته: « في ذمة الله »، ديوانه: « الطريق إلى القدس»، ص ٥٦.
(٥) ديوانه: « إ ا لصحوة... إ ا لصحوة»، ص ١٨.
(٦) انظر: المحسن، أحمد عبدالله صالح: « شعر حسين سرحان: دراسة نقدية»، ص ٢٤٦.

كصلاح الدين، وأطفال الحجارة مثلاً، ام كان مخاطباً عاماً يشمل كل من يتلقى الخطاب الشعري وقد تمثلت صيغة الأمر عند بعض الشعراء في جانب الاستنهاض والتحريض، وإذكاء الحمية؛ وذلك حين يتوجه بالأمر إلى المسلمين، أو الأمة الإسلامية، أو الجنود المقاتلين، أو جنود الفدءا؛ مطالباً لهم بالعودة، والتحفيز، والانتصار، والإشراق في ليل العتمة، وإحياء البطولات الإسلامية، وبعث مجد حطين، وتذكر أفعال الأعداء..، فالأمر يحمل معاني الالتماس والتمني، والتحفيز، والحث، أكثر من دلالة الأمر الحقيقية؛ تجد هذا – مثلاً- عند (يوسف العظم) في قوله مخاطباً المسلمين:

رددوها دعوةً في العالمين تملأ الآفاق حقاً واليقين
وابعثُوا في ظلها من بايعوا جحفلَ العزة، والفَتح المبين[1]

وقول: (كمال رشيد) مخاطباً أطفال الحجارة:

فَجروها ثورةً كُبرى عتية

في فلسطين القَضية

...

واعيدوا مجد حطين، وذكْرى القَادسية[2]

واستعمال صيغة الأمر لغايات الحث، والتحريض، والاستنهاض تكثر عند شعراء الشطرين أكثر منها عند شعراء التفعيلة الذين حضرت في بعض معالجا م[3]، لكنها لم تكن تكن مكثفةً من حيث الكثرة، والامتداد كما هو عند الآخرين.

ومن الشعراء من أحسن توظيف صيغة الأمر الحاضة والمطالبة حين دمجها في سبك فني جيد؛ لتتضافر مع عناصر البناء في الإيحاء، والتصوير، والتعبير عن معاني الحض والاستنهاض، في الحين الذي عمد البعض إلى حشدها في النصوص بشكل نثري مباشر،

---

(١) قصيدته: « دعوة الحق: الله أكبر »، ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص ٨٨.

(٢) قصيدته: «البراعم»، ديوانه: «عيون في الظلام»، ص ١١٣.

(٣) انظر – على سبيل المثال – الفيتوري، محمد: قصيدته: «إيقاعات قبل مارش النصر»، «ديوانه»، ص٤٣٦-٤٣٧، ٤٣٧، وجويدة، فاروق: قصيدته: « إن هان الوطن يهون العمر»، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص٤٥-٤٧.

كما هو الحال عند عبدالله بن سالم الحميد[١]، ومحمد الشيخ محمود صيام [٢]، ومحمود مفلح[٣]. كما تمثل استخدام فعل الأمر في بعض المعالجات التي مال فيها أصحابها إلى المباهاة المباهاة بالماضي، والفخر به في مقابل الحاضر، محاولين لفت انتباه المتلقي لهذا الجانب من خلال صيغ الأمر مثل: (سلْ/ وانظر/ وتأمل/واذكر/ وذكّر)؛ والأمر – في هذه المعالجات – (لا يراد به مأمور معين، وإنما يراد به كلّ من يتأتى منه الفعل المأمور به، وذلك مرشد إلى العناية بالفعل، وإلى أنه جدير بأن يخاطب به كل أحد) [٤].

كقول (إبراهيم الدامغ):

سلْ عن الفاتح الصلاحي أرضي وسل الخيلَ، والظُّبي، والعراما[٥]

وقول (محمد بن سعد الدبل):

ذَكّر الأعداءَ أنا أمةٌ من صلاح الدين والمعتصم[٦]

وتأتي صيغة (سلْ) على سبيل التعبير عن الفاجعة التي يرغب الشاعر توجيه نظر المتلقي إليها، كما في قول (محمود دسوقي):

سل الأقصى يخبرك الجوابا نِداءً، أو أنيناً، أو عتابا[٧]

وقد ينفعل الشاعر بأمر ما يستشعر افتقاده فيوجه صيغ الأمر إليه بشكل متتابع، كما فعل (محمود حسن إسماعيل) في توجيه خطابه إلى صوت المعركة مطالباً له بالعودة، والزمجرة، والعنفوان عبر صيغ آمرة، تنقل هذا التفاعل، وتعبر عن المطالبة الملحة بعودته وذلك في قوله:

زمجِر على كَبِدي

على جسدي

---

(١) انظر: قصيدته: « ثورة الجهاد»، ديوانه: « أمل جريح»، ص ١٤، ١٥، ١٦.

(٢) انظر: قصيدته: « انفجار القدس»، ديوانه: « ميلاد أمة»، ص ٥٥.

(٣) انظر: قصيدته: « حجرٌ حجر»، ديوانه: « لأنك مسلم»، ص ٥٣.

(٤) أبو موسى، د.محمد محمد: « دلالات التراكيب»، ص ٢٥٦.

(٥) قصيدته: « عربي»، ديوانه: « شرارة الثأر»، ص ١١٣.

(٦) قصيدته: «ركعتان»، ديوانه: « إسلاميات»، ص ١٩.

(٧) قصيدته: « سل الأقصى»، ديوانه: «زغاريد الحجارة»، ص ١٠٠.

على روحي المزنر في خيالك

واعصف على قلبي

على دربي

على وتري المصفد في حبالك[1]

فالشاعر ينطلق من رؤية ترفض الهزيمة عندما تشتعل في نفسه روح الغضب والثـأر؛ وكأنه يريد أن يجند لأرض المعركة كل شيء[2]؛ لذلك تأتي هذه الأفعال: (زمجر/ أعصف/ أعصف/ انزف/ اصهر/ أيقظ...) مجسدة هذه الثورة العارمة، والانفعال العميـق بصـوت المعركة الذي يرغب عودته بمواصفات: (الترنم/ والجلجلة/ وصوت البيارق/ ونغمة حطـين) التي ينطلق منها؛ وهنا تصبح صيغة الفعل أداة تعبيرية تكشف عن أبعاد شعورية في أعمـاق الذات المبدعة، وتفصح عنها بجلاء.

وقد جاءت صيغة فعل الأمر: (قُم) المُوجهة لخطاب صلاح الدين صيغة أثيرة عنـد بعض الشعراء المعاصرين؛ إذ احتلت مساحة نصية واسعة في شعر البيت والتفعيلة على حـد سواء، حتى غدت ظاهرة لافتة لنظر الدارس في هذه المعالجات، وقد جاءت هذه الصيغة –في الأغلب – مقترنة بالخطاب، و النداء،وتكرار الفعل، ويتجلى هذا في قول (فاروق جويدة):

قُم يا صلاح الـدين هـذا شـعبنا	**يرمي حمى الشـيطان بـالجمرات**
قُم يا صلاح الدين، واسـمع أمـةً	**تبكي على أمجـادك العطـرات**[3]

كما يتجلى في معالجات أخرى تجد أمثلتها عند غازي الجمل[4]، ومحمد إسماعيـل الأبارة[5]، وآخرين؛ وفعل الأمر – في هذه النماذج مع دلالته على الأمر الحقيقـي، كونـه يطلب فعلاً يلح الخطاب عليه فإنه يتجاوز هذه الدلالة ليدل على جملـة مـن الـدلالات: كالتمني، والرجاء، والتشوق، وطلب النصرة التي يستشعرها المتلقي من خلال السياقات التي

---

(١) قصيدته: « صوت المعركة »، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٤٥.

(٢) انظر: هدية، د.محمدعلي: « شعر محمود حسن إسماعيل: دراسة فنية »، ص ٢٣٤، ٢٣٦.

(٣) قصيدته: « لن أسلم رايتي»، ديوانه: «قصائدي في رحاب القدس»، ص ٢٣.

(٤) انظر: قصيدته: « ثار القريض»، ديوانه: « دمع اليراع»، ص ٣٦.

(٥) انظر قصيدته: « صراخ على أطلال بيروت»، ديوانه: « القادمون من المذابح»، ص ٤٩.

تحملها هذه المعاني، وهذا يدل على أن (المعاني التي يخرج إليها الأمر معاني كـثيرة تختلـف باختلاف شعور الشاعر، وهدفه من الأمر) [1].

ومع كل هذا فإن لغة المعجم لم تسلم من جنوح الدلالة عند البعض من الشعراء من خلال استعمال بعض المفردات والعبارات التي فيها تجاوزات تتعارض مع المبادىء الشـرعية (وقد يبرره البعض بورود ما يماثله في قديم الشعر، أو بأنه تعبير عن الكبت) [2] إلا أن ذلك لا يسوغ قبوله، أو السكوت عليه؛ ومثل هذه التجاوزات انحصرت في اختـراق المُقَـدس، ووصف الذات الإلهية بما لا يليق[3]، أو التعامل مع القضاء والقدر من خلال سب الـدهر وذمه[4]، أو الحلف بغير الله[5].

إن مثل هذه المفردات والتراكيب الجانحة قد جاءت في المعالجات الصلاحية قليلة إذا ما قورنت بتجاوزات بعض شعراء الحداثة في الوطن العربي، وقد ألمـح البحـث إلى هـذه التجاوزات، ناقداً لها أثناء ورودها في النصوص الشعرية في الدراسة الموضوعية.

---

(١) الشتوي، إبراهيم بن محمد: «أدب عبدالعزيز الرفاعي: دراسة موضوعية وفنية»، ص٤٠٧.

(٢) الهويمل، د. حسن بن فهد: «النـزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٤٣١.

(٣) انظر: بسيسو، معين: قصيدته « إلى سائحة»،«الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٤١.

(٤) انظر على سبيل المثال: جويدة، فاروق: قصيدته: «رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانـه: «قصـائدي في رحـاب القدس»، ص ١٩٤، ٢٠٢.

(٥) انظر: سويلم، أحمد: قصيدته: « خمس صلوات في المسجد الأقصى »، «الأعمال الشعرية»، ص ١١٦.

اللغـة الرامـزة

مقوماتها:

- الصورة الشعرية.
- الرمـ ـز.
- العمق والغموض.

● الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية لبنة أساسية من لبنات البناء الشعري، ومرتكـزاً مـن أبـرز مرتكزات اللغة الشعرية؛ كو ا الأداة التي تتربع علـى سـائر الأدوات الشـعرية، والـتي بحضورها، وغيا ا يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعراً بالجودة، أو الرداءة؛ لأن تحويل القيمة الشعورية إلى قيمة تعبيرية يتم بواسطتها[1]، وإذا كان النقاد والدارسون قد اختلفـت آراؤهم حول تحديد مفهوم الصورة عامة، والصورة الشعرية على وجه الخصـوص، نظـراً لتداخل عدد من العوامل في تحديد طبيعة الصورة الشعرية كالتجربة والشـعور، والفكـر، وا ـاز، والإدراك، والتشابه، والدقة[2]، فإ م يكادون لا يختلفـون علـى أهميـة الصـورة وضرور ا في العمل الشعري؛ بوصفها النقطة التي تتكثف عنـدها مجهـودات الشـاعر، وتتكشف فيها إمكاناته التعبيرية، ووسائله الفنية، ويبرز تشكيله الجمالي المستحضـر للغـة الإبداع من أجل تقديم مشهد جديد يقوم بابتكاره، ويهدف به إلى التأثير في مستمعيه تأثيراً يجعلهم يعيشون تجربته؛ لتترك في نفوسهم أثراً، أو انطباعاً لا يقل عن الأثر الذي أحس بـه المبدع[3]؛ فهي وعاء الشاعر الذي يقدم به مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، (والوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة) [4]؛ وبناءً عليه فالصورة الشعرية هي: (جوهر الشعر، وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتحوير، والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة علـى اسـتكناه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الخاص)[5].

وليس البحث معنياً – هنا – بتتبع تعاريف الصورة الشعرية، أو الوصول إلى تحديد ـائي لماهيتها؛ لأن ذلك خارج عن غايته، وهدفه، وقد عنيت بذلك دراسات مسـتقلة[6]،

---

(١) انظر: جعفر، د. عبدالكريم: « رماد الشعر»، ص ٢٢٤.

(٢) انظر: دهمان، د.أحمد علي: « الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني»، ص ١٤٣.

(٣) انظر: حبيبـي، محمد حمود: « الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث»، ج٢، ص ٢٠٠.

(٤) دهمان، د. أحمد علي: « كتابه السابق »، ص ١٤٠.

(٥) الجيار،د.مدحت: «الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي»،ط(٢)،(مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م)،ص٦.

(٦) انظر على سبيل المثال: الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن: « الصورة الفنية في الشعر العربي: مثـال، ونقـد»، ط(١)، (القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص ٥-١٨، وانظر: صالح، بشرى مرسـي: «الصورة الشعرية في النقد الحديث »، ط (١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العـربي، ١٩٩٤ م)، ص ١٩، وغيلان، د. حيدر محمود: « الصورة الشعرية في النقدين العربي والإنجليزي»، ط(١)، (صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ٤٧-٧٧، والبصير، د. كامل حسن: «بناء الصورة الفنية في البيان العربي»، (بغداد: مطبعة ا مع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ص ٢٤-٤٤-١٧٧.

إضافة إلى أن هذا الأمر غير منطقي إن لم يكن ضرباً من المحال – كمـا تقول بشـرى صالح –؛ نظراً لارتباط الصورة بالإبداع الشعري الذي يخضع لطبيعة متغيرة تحكمها الذاتية، والفردية، وحدود الطاقة الإبداعية[1]؛ وإنما غاية البحث الوقوف على شيءٍ مـن جماليـات الصورة الشعرية في خصائصها الفنية في الاستدعاءات الصلاحية؛ بوصف الصـورة مقومـاً مهماً من مقومات الإيحاء الفني، والتعبير الترميزي الذي يمنح الكلام رونقاً، وجمالاً، ويبعث أمتع العواطف، وأكثرها إثارة للنفس. وترويضاً للذهن.

وقبل الوقوف على ذلك لا بد من اختيار تعريف يتم به مقاربة مفهـوم الصـورة الشعرية في خضم التعريفات المتكاثرة لها، حتى يمكن من خلاله مفاتشة النصوص الصلاحية، والوقوف على جماليات تشكيلها في ضوئه؛ وعليه يمكن القول بأن الصورة الشعرية تعني فيما تعني: (الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيـاني خاص؛ ليعبر ا عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصـيدة، مسـتخدماً طاقات اللغة، وإمكانا ا في التركيب، والإيقاع، والحقيقة، وا از.. وغيرها مـن وسـائل التعبير الفني) [2].

فالصورة إذن هي الوسيلة التي تنقل تجربة الشاعر بواسطة قدرات اللغـة التعبيريـة، وإمكانا ا الإيحائية، والفنية، وهي ذا المعنى: (عامل أساسي في القصيدة الشعرية لا يجـوز الاستغناء عنه، بل هي ركنٌ مهمٌ في الشعر منها يتكون، ويبنى، وعليها يقوم ويعتمـد؛ لأن الشعر ليس إلا أفكاراً، وعواطف مصاغة للتأثير) [3].

وللوقوف على الجماليات الفنية للصورة الشعرية في المعالجات الصلاحية فإن الأمـر يتطلب الإلمام بالأنواع، والأنماط التي تشكلت فيها؛ ذلك أن الصورة الشعرية هـي اللغـة الطبيعية للانفعال، ولكل انفعال نمط من أنماط التعبير يلائمه، ويخصه دون سواه[4]؛ وبالنظر في النصوص الشعرية نجد أن الصورة الشعرية فيها قد تشكلت عبر أنواع متعددة أبرزهـا:

---

(١) « الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث »، ص ١٩.

(٢) القط، د. عبدالقادر:«الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، ص ٣٩١.

(٣) الدوغان، محمد بن أحمد: « الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي»، رسالة ماجستير مخطوطة، (مكـة المكرمة: جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م)، ص ١٤.

(٤) انظر: الحاوي، سعد أحمد محمد:« الصورة الفنية في شعر امرئ القيس »، ص ٣٣٩.

الصورة **البيانية** المتمثلة في **التشبيه، والصورة الاستعارية المجازية؛ بوصف المجاز من مميزات** العقل الإنساني الحديث، والبدائي على السواء، يلازم اللغة، وهو من دواعي جمالها[1]، وقد عده النقاد من مفاخر كلام العرب الذي فاقت به على سائر اللغات، فهو دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، والأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري[2]، وقد أكدوا أهميته في نقل المعاني، وتصويرها، وتحليلها؛ وهو (في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع) [3]، وقد حاول الشعراء المعاصرون توظيف هذين اللونين البيانيين،والإفادة من طاقتهما التعبيرية لنقل حالاتهم النفسية، ومشاعرهم الانفعالية، ووجداناتهم المتفاعلة بالشخصية الصلاحية، والواقع الذي استدعوا هذه الشخصية للتعبير عنه، وقد وجدوا في اللغة التصويرية البيانية الطاقة التي تهيئ لهم ذلك؛ لأن اللغة التصويرية هي اللغة الأقدر على نقل الحالات النفسية والانفعالات الوجدانية، وإبرازها في صورها المدهشة.

وتكاد تدور الصورة البيانية بشقيها التشبيهي، والاستعاري في إطار غايات كبرى تمحورت حول التوكيد، والمبالغة، والتوسع[4]، وإن كان لكل تعبير بياني نمنماته، وخصوبته التي تختلف باختلاف المتكلمين وأحوالهم، وغاياتهم، وقدراتهم الإبلاغية والفنية. **وحين نأتي إلى التشبيه** الذي هو: (عقد علاقة مقارنة بين طرفين لاتحادهما، أو اشتراكهما في صفة، أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال؛ هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني) [5] – نجد أن صورة التشبيه في المعالجات

---

(١) انظر: المرجع نفسه: ص ١٥١.

(٢) انظر: ابن رشيق: «العمدة »، ج١، ص ٤٢٩، وانظر: ابن الأثير: «المثل السائر»، ج١، ص ٨٧.

والعسكري: أبو هلال: « الصناعتين: الكتابة والشعر»، ص ٢٤٣.

وابن قتيبة، أبي محمد عبدالله بن مسلم: « تأويل مشكل القرآن »، شرحه ونشره: أحمد صقر، ط(٣)، (بيروت: المكتبة العلمية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ص ١٠٣.

والعقاد، عباس محمود: « اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية»، (بيروت: المكتبة العصرية، بدون تاريخ »، ص ٢٦.

(٣) ابن رشيق: «العمدة»، ج١، ص ٤٣٠.

(٤) ذكر ابن جني أن المجاز يقع، ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة هي: الاتساع والتوكيد، والتشبيه؛ انظر: «الخصائص »، تحقيق: محمد علي النجار، (بيروت: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ)، ج٢، ص ٤٤٢.

(٥) عصفور، د.جابر: « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»، ط (١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ م)، ص ١٧٢.

الصلاحية قد تنوعت، وتعددت، وأغلب النماذج التي جاءت فيها الصورة التشبيهية جاءت لإبراز صورة المشبه، وإجلائها، وإظهارها بما يسهم في كشف ملامحها، وتوضيح أطرافهـا؛ وهذا يأتي في سياق مهمة التشبيه الأولى التي قررها البلاغيون في كونه يخرج الأغمـض إلى الأوضح، ويقرب البعيد الغائب، ويظهر الخفي الغامض[1].

فتجد من الشعراء من شبه المعنوي بالحسي لتجسيد صورة هذا المعنوي، وإبرازهـا، وكشف خبيئها للأفهام بصورة محسوسة؛ لأن (ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمُشاهد أوضح من الغائب؛ فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالـث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره) [2]، وقـد قـال الإمام الزمخشري – رحمه الله – (والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأسـتار حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام) [3]؛ وغالباً ما يراعي الشاعر ملمحاً رابطـاً بين المشبه والمشبه به؛ وقد يكون هذا الملمح دقيقاً يرتبط بدلالات نفسية، وشـعورية؛ ممـا يجعل الشاعر يوسع في الصورة التشبيهية عن طريق تتابع الصورة، والإتيان بأكثر من مشبه به لتوضيح صورة المشبه، وإبرازها، وتحديد هيئتها في ذهن السامع؛ مما يجعل الصورة أقرب ما تكون إلى الشريط البياني الممتد الذي يكون لوحة بيانية ممتدة الألوان، ولعل هذا يـدخل في باب التوسع في المجاز الذي رأى فيه ابن جني ضرباً من شجاعة العربية[4] ومن النماذج على هذا قول: (محمد العيد الخطراوي) مصوراً الواقع العربي المعاصر:

مرت سِني القَحط في **ضراوة الرعود**

كقهقهات القيد في **سواعد العبيد**

كزمجرات منجلٍ في **عنق الورود**

---

(١) انظر في هذا: الروماني: أبو الحسن علي بن عيسى: « النكت في إعجاز القرآن »، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، (مصر: دار المعارف، ١٩٦٨م)، ص ٨١.

(٢) ابن رشيق: « العمدة»، ج١، ص ٤٦٩.

(٣) «الكشاف عن حقائق التنـزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، شـرحه، وضـبطه، وراجعـه: يوسـف الحمادي: (القاهرة: مكتبة مصر، بدون تاريخ)، ج٣، ص ٤٨٨.

(٤) انظر: ابن جني: « الخصائص »، ج٢، ص ٤٤٦.

مغمورةً بالدمع، والأحزان، والتسهيد[1]

ففي هذه الصورة عبر الشاعر عن سني القحط التي يعانيها الواقع العـربي في ألمهـا، وشد ا، وقو ا؛ عامداً إلى إبرازها في صورة محسوسة، أسهم ا في جلاء صور ا؛ فجـاء المشبه به متعدداً ليلاحق أطراف الصورة، ويقتنص أبعادها: (كقهقهات القيد/ كزمجـرات منجل..)؛ مع أن قهقهات القيد، وزمجرات المنجل صورة ذهنية غير مدركة حساً – ـذا الوصف – إلا أن حقيقة صوت القيد والمنجل مدرك حسي مشاهد، وهذا ما دفع الشـاعر إلى وضعه بإزاء سني القحط لتوضيحها ذه الصورة؛ وقد أدى هذا إلى مد طرفي التشبيه من خلال مد صورة المشبه (سني القحط) عبر الأوصاف التي ساقها لها: (في ضـراوة الرعـود/ مغمورة بالدمع والأحزان..)، وكشف صورة المشبه بـه:(في سـواعد العبيـد/ في عنـق الورود..)، مما دل على احتشاده بصورة المشبه، وانفعاله الوجداني ا أكثر من صورة المشبه به.

والشاعر حين أقام هذه العلاقة بين طرفي التشبيه برزت صورة المشا ة بين الطـرفين من خلال التقابل بينهما؛ لذلك جاءت (الكاف: أداة التشبيه) ناهضة ذه المهمة، قائمة ا، فالصورة الشعرية – هنا – (التشبيه) تقوم على أثر المشبه في نفس الشاعر ثم صياغة الأثـر النفسي في صورة رائعة تكشف رؤية الشاعر لسني القحط في ضراو ا وقو ا، وإيلامها [2]؛ إذ تنسج الصورة ملامحها من أغوار النفس المتبرمة من هذا الواقع، والآملة في تحوله وتغييره، وهذا الامتداد النفسي أسهم في حيوية الصورة، وتحريكها حين تنوعـت تشـكيلا ا بـين الصورة السمعية، والبصرية، والحسية، والشمية؛ مما جعل كل الوسائل الإدراكيـة تتفاعـل لالتقاط أبعاد الصورة، وتحديد هيئتها تحديداً دقيقاً.

ومن النماذج – كذلك – على هذا النمط التشبيهي الذي يأتي لكشف المعنويات، وإبرازها في صورة مادية محسوسة قول: (محمد مسير مباركي):

وامتدت الحْسرات

كالسجاد

---

(١) قصيدته: « حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ١١٠.

(٢) انظر: الجيار، د. مدحت: « الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي»، ص ١٧٨.

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى[(١)]

وقد يبدو للوهلة الأولى عدم التناسب بين طرفي التشبيه؛ فليس هناك علاقة بين الحسرات، والصلوات؛ إلا أن التأمل يزيل هذا اللبس؛ خاصة إذا علم أن الشاعر يوظف في نصه الأسلوب الساخر المتهكم على لسان صلاح الدين الذي يشخص فيه الواقع الذليل للأمة الإسلامية المثقل بالهزائم والانكسارات؛ هذا الوضع الذي تكاثرت فيه الحسرات والإحباطات كما تتكاثر سجادات الصلاة دون أن يكون لهذه الصلاة قيمتها الحقيقية التي تعتلي بنفس المسلم عن الذل، وترتفع ا عن المهانة.

وقد يأتي التشبيه في صورة تميل إلى تشبيه الحسي بآخر حسي لتأكيد الصورة، وإيضاحها، متكئاً الشاعر في استدعاء صورة المشبه به على المحسوسات الواقعية التي تدرك – في الغالب – بالحس؛ والحس نعمة وهبها الله للإنسان يستطيع ا إدراك المعلومات، واستيعا ا، و ا يتمكن من نقل أفكاره، ومشاعره إلى الغير؛ من المعلوم أن الشعراء هم أقدر الناس استعمالاً لتلك الوسائل، فهم أصحاب البيان، وذوو الحس المرهف، والشعور الفياض [(٢)]، وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن التشبيه حين يعتمد على الأمور الحسية فإنه يحقق الغاية منه في إخراج الأغمض إلى الأوضح، أما حين يخرج عن الحواس، ويتعلق بأمور معنوية فإنه يمكن أن يؤدي بالتشبيه إلى كثير من الغموض والخفاء، ويخرج من باب الحسن والجمال[(٣)]؛ ويبدو أن السبب في هذا يعود إلى أن الصورة المُحسة ترتبط (عادة بشكل له حدود قابلة للإدراك، ولذلك فهي تحمل قسطاً من البروز قد لا يتوافر لغيرها) [(٤)].

ومن النماذج على هذا قول: (يوسف العظم):

---

(١) قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣٢.

(٢) انظر: الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن: « الصورة الفنية في الشعر العربي»، ص ٨٨-٨٩.

(٣) انظر: قصاب، د. وليد: « قضية عمود الشعر في النقد القديم»، ص٢١٢.

(٤) الرباعي، د. عبدالقادر: « الصورة الفنية في شعر أبي تمام»، ط(٢)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، ١٩٩٩م)، ص ١٧٩.

وصلاح كغرة الصبح يرجو   أنْ تعيدوا، وتبعثُوا حطينه[1]

فالشاعر شبه صلاح الدين بغرة الصبح في وضوحه، وتألقه، وسطوعه، وكلا طرفي التشبيه مدرك حسي، وصفة الاشتراك بينهما صريحة واضحة تتركز في الصفاء، والوضـاءه؛ والصورة في ذا ا وملتقطا ا تكاد تكون ملتقطات تقليدية، إذ كثيراً ما اتخذ الشعراء قـديماً وحديثاً الصبح طرفاً في صورة تشبيهية[2]؛ غير أن أهمية الصورة – هنا – جاءت من عقـد هذه العلاقة بين صلاح الدين والصبح؛ مما أوحى بتركيز الشاعر على اللون الأبـيض مـن خلال صورة الصبح كفضاء زماني مؤنِس وجميل بالنسبة للشاعر؛ ولهذا أهميته في كشـف الأغوار الداخلية للنفس الشاعرة؛ التي يملؤها الأمل المشرق وهي تتراءى صلاح الدين المعاصر نوراً يمكن أن يبدد ظلامات الواقع، وقتامته؛ مما جعل من الصورة التشبيهية – هنا – معادلا موضوعياً للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر؛ والأمل – في ذاته- حالة نفسـية وجدانيـة يدركها الإنسان من خلال تحقق بعض السياقات الداخلية كما هي صورة التشبيه في هـذا البيت[3].

إن هذه الأغوار النفسية، والأحوال الوجدانية التي أسهم التشبيه في كشفها هي التي تجعل له ثراءه، وحيويته، وإثارته، لا مجرد المطابقات الشكلية بين طرفي التشبيه؛ لأن قيـاس الأشياء في هيئا ا، وألوا ا، ومقاديرها لا يثير الحاسة البلاغية؛ فالمسألة ليست ذكر صفة في المشبه به تزيده لوناً، أو تحدد فيه شكلاً ليطابق المشبه، وإنما المسألة ما وراء ذلك من حسٍ، ووعي، وإدراك، ومحاولة لتجلية ما أحسته النفس، وما شعرت به[4].

ومثل هذه الصورة التشبيهية الحسية - في اتخاذها طرفاً للتشبيه، لتأكيـد صـورة المشـبه، وإبرازها، والكشف ا عن الأبعاد النفسية – تقف على نموذج آخر منها عنـد الشـاعر: (أحمد صالح الصالح) في قوله مخاطباً بيروت:

---

(١) ديوانه: « السلام الهزيل»، ص٤.

(٢) يكفى أن تعود مثلاً إلى ديوان ابن المعتز لتقف على أمثلة كثيرة في ذلك.

(٣) انظر: الحمداوي، د. العربي: « شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب: ١٩٣٠-١٩٦٠م»، (الدار البيضـاء: دار النشر المغربية، ١٩٩٨م)، ص ١٣٨، ١٤٢.

(٤) انظر في هذا: أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني»، ص ١٥٩-١٦٠.

..

تَفَسح الأعْراب في عينِك

كالْجرذَان

ونتفُوا الأهداب

وجزوا كُل شعرة

تسربوا كالدود في الأبدان(١)

ومثله في هذا علي محمد العيسى(٢)، وفاروق جويـدة (٣)، وغيرهمـا؛ والغالـب في هـذه التشبيهات قرب منـزعها، واعتمادها بشكل كبير على حاسة البصر، وتكاد في كثير منها تقوم على الخيال القريب الذي يؤلف بين أجزاء الصورة فيها، ويقيم علاقـة رابطـة بـين طرفيها، مع ارتباطها بنفسيات الشعراء، وامتزاجها بوجدانا م، وتوظيفها وسيلة أسـلوبية لنقل الانفعالات التي تختلج في أعماقهم؛ وهذا أمر لا يستغرب؛ فالصورة التي يكو ا خيـال الشاعر ما هي إلا وسيلة من وسائله المتعددة يستخدمها لنقل أفكاره ومشاعره وانفعالاتـه على نحوٍ مؤثر(٤).

على أنك تقف بإزاء هذه التشبيهات على تشبيهات أخرى شائعة مبتذلة أفقد الإلف والعادة جمالها، كما في قول (يوسف العظم):

وصلاح الدين بدا ليثاً يتوارى منه الأعداءُ(٥)

وهناك تشبيهات فقدت دقة الصنعة، وروعة البيان فاتسمت بالضعف، والتقليدية؛ مما أطفأ وهجها وتأثيرها، فجاءت باهتة لا تثير في المتلقي حساً، أو تبعث فيه طرباً، من هـذا قول (أمل دنقل):

نم يا صلاح الدين

---

(١) قصيدته: « الفجر في بيروت»، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٦٢.

(٢) انظر قصيدته: « فلسطين يا حطين »، ديوانه: « تعلو التلال بقارب»، ص ٦١.

(٣) انظر قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٣.

(٤) انظر: الحاوي، سعد أحمد محمد: « الصورة الفنية في شعر امرئ القيس»، ص ٣٤٠.

(٥) انظر قصيدته: « معركة حطين»، ديوانه: «أناشيد وأغاريد»، ص ٤٠.

تتدلى فوق قبرك الورود

كالمظليين[1]

فتشبيه الورود المتدلية على قبر صلاح الدين بالمظليين تشبيه باهت لا تكاد تجد فيه رواءً، ولا دقة، ولا تعبيراً يبعث في الصورة حرارة، ودفئاً؛ فليس هناك جامع صحيح بين الورود المتدلية والمظليين، إلا على سبيل التكلف، فلا يلتقط الذهن وجه شبه يدني طرفي التشبيه من بعضهما، ولم تستطع قدرة الشاعر الإبداعية أن تقيم بين هذين الطرفين المتباعدين شيئاً صحيحاً معقولاً، تصير به المتباعدات متضامة متعانقة، إضافة إلى ما يثيره كل طرف من شعور متباعد متنافر؛ (فالورود) تثير شعوراً بالرقة والدعة، و (المظليين) تثير شعوراً بالحرب والقتل، والدمار[2]؛ مما يوحي بأن غاية الشاعر كانت مجرد إقامة مقارنة بين تدلي الورود على قبر صلاح الدين وبين صورة المظليين دون تعمق في أجزاء الصورة، أو إبداع في جمع متباعداتها؛ فجاء التشبيه – هنا – غير قادر على إثارة المتلقي؛ بسبب عدم امتلاكه أي عمق نفسي؛ فالتشبيه – في حاقة أمره – لم يبتدع لرسم الأشكال، والألوان محسوسة بذاتها؛ وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال، والألوان من نفس إلى نفس، وعلى قدر قوة الشعور، وتيقظه، وعمقه، ونفاذه إلى صميم الأشياء يتميز الشاعر عن سواه؛ فليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يتدسس إلى بواطنه، ويكشف لك عن لبابه، وصلته بالحياة[3].

وتأتي الاستعارة مكوناً من المكونات الأساس التي تشكلت منها الصورة الشعرية في المعالجات الصلاحية؛ وظفها الشعراء لتصوير أحاسيسهم، وتجسيد انفعالاتهم، وخلجات نفوسهم؛ (فقوة الاستعارة تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة، والأحاسيس المكثفة

---

(١) قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »، «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٢.

(٢) وصف أبو هلال العسكري التشبيه الذي يجمع بين طرفين متباعدين حساً، وشعوراً بأنه من التشبيه المتنافر، وعدّ منه قول الشاعر:

كأنما الطَّرف يرمي في جوانبه … عن العمى، وكأن النجم قنديلُ.

قال: (اجتماع العمى، والقنديل في غاية التنافر) انظر: « الصناعتين »، ص ٢٥٩.

(٣) انظر: العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر «الديوان»، ص ٢٠-٢١.

التي تنتجها التجربة الشعورية، أو ترافقها في أثناء عملية الإبداع)[1]؛ مما جعـل الاسـتعارة (تتصدر بنية الكلام الإنساني، وتعد عاملاً رئيساً في الحفز، والحث، ومصـدراً للتـرادف، وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف، والمشاعر الانفعـالية الحادة) [2]، وقد قال عنها أرسـطو بأ ا أعظم الجوانب في لغة الشعر[3]، ووصفها جان كوهن: بأ ا غاية الصورة [4]؛ بسـبب كو ا انتقال من اللغة المباشرة إلى اللغة الإيحائية الانزياحية: (انتقال يتحقق بفضل اسـتدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثـاني) [5]؛ ولهذا فالصورة القائمة على الاستعارة تعكس قدرة المخيلة الشاعرة، وعبقريتها، حيث تمتزج فيها عناصر الصورة، وتتحد متباعدات جزئيا ا بخلاف التشبيه الذي يظـل ركنـاه كُـلاّ مستقلاً عن الآخر رغم وجود بعض الشبه بينهما[6].

ومن هنا فقد جاء احتفاء الشعراء المعاصرين ا في معالجا م الصلاحية؛ إدراكاً منهم لقيمتها الفنية، وما تحمله من خصب، وثراءٍ، وتدفق وعطاء، وتعبير عن الرؤيـة الشـعرية لصلاح الدين، واستدعاءاته المعاصرة؛ فهي ليست حركة ألفاظ فارغة من معانيها، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة[7]؛ كو ا تقوم على الإدعاء، والدمج، وتناسي التشبيه، وصيرورة الأشياء شيئاً واحداً، فالخيال فيها خيال خصب واسع جعل عبدالقاهر يصفها بأ ا: (أمد ميداناً، وأشد افتنانـاً، وأكثـر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً) [8].

---

(١) نصر، قريرة زرقون: « الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث بالمغرب: عبدالكريم ثابت نموذجاً»، (ليبيـا: الـدار الجماهيرية للنشر، والتوزيع، ١٩٩٦م)، ص ٣١٥.

(٢) أبو العدوس، يوسف: « الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية»، ط(١)، (الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ص ١٠.

(٣) انظر: ناصف، د. مصطفى: « اللغة بين البلاغة والأسلوب»، (جدة: إصدارات النـادي الأدبي الثقـافي بجـدة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص ٤٨٩.

(٤) انظر: « بنية اللغة الشعرية»، ص ٢٠٥.

(٥) المرجع نفسه: ص ٢٠٦.

(٦) انظر: وادي، د. طه: « جماليات القصيدة المعاصرة»، ص ٢٣٩.

(٧) انظر: أبو موسى، د.محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ١٨٤.

(٨) «أسرار البلاغة»، ص ٤٢.

وقد جاءت الاستعارة المكنية في مقدمة أنواع الاستعارة في النصوص الصلاحية، وأكثرها وروداً؛ ولعل السبب في هذا يعود إلى كونها أبلغ تأثيراً في النفس، وأجمل تصويراً؛ فالعمل الإبداعي فيها أدق، وأخفى، والخيال فيها مركب بخلاف الاستعارة التصريحية التي خيالها بسيط[1]، وقد ارتبطت الاستعارة المكنية في المعالجات الصلاحية بشكل أكثر وضوحاً بظاهرتي التشخيص والتجسيد؛ (وهذا هو سر بلاغة المكنية؛ إذ إنها تكون في أكثر أحوالها مظهراً لتصوير الحياة في الجماد، أو تصوير المعاني، وتجسيدها أو تشخيصها) [2]؛ لذلك سيتم سيتم تناول الاستعارة المكنية في إيحاءاتها، وفنياتها وفق هذين البناءين الغالبين في تشكيلها؛ **فالتشخيص يعني**: (إضفاء الصفات الإنسانية من أقوال وأفعال، ومشاعر على مظاهر العالم الخارجي المادي الحي، وعلى المعنويات والأفكار المجردة بحيث ترتفع إلى مرتبة الإنسان) [3]، ويقوم على عالم الألفة بين الموجودات، فتزول الحواجز بين الإنسان وسواه؛ فإذا كل شيءٍ ينطق، ويعي ذاته، ويتحرك، ويتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية، وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة[4]، وهذا لا يقوم إلا بالاعتماد على التخييل الإدعائي المتوهم الذي يرى الأشياء قد تحولت إلى صور حية متفاعلة ينهض الخيال بإبداعها، وتكاملها، واختراع اللواحق لها، وتصويرها طبقاً لضروب الحس، وألوان الشعور[5]، وقد عمد الشعراء المعاصرون في المعالجات الصلاحية إلى تشخيص العناصر الطبيعية، والمظاهر الزمانية، وعوالم المكان، وأدوات الحرب والقتال، وأنواع الجمادات، والمدركات المعنوية، فتدسسوا في أعماقها، وأسمعونا أصواتها، وأشعرونا بخلجات وجدانها وهي تفاخر بصلاح الدين، وتباهي بمنجزاته وجهاده – حيناً -، وهي تناديه وتستنجد به- حيناً-، وتتشوق إليه، وتستعجل رجعته المأمولة –حيناً آخر.

---

(١) انظر: الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن: « الصورة الفنية في الشعر العربي »، ص ١٤٨.

(٢) أبو موسى، د. محمد محمد : « البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري»، ص ٤٩٨.

(٣) إسماعيل بنجر، نجاة حسن بصري: « الصورة الفنية في الشعر السعودي»، ص٤٣١.
= وانظر: في تعريف التشخيص: عصفور، د. جابر: « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»، ص٢٣٨-٢٣٩.، ونصر، قريرة زرقون: « الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب»، ص٣١٨.

(٤) انظر: الصائغ، د. وجدان: « الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير»،، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م)، ص ٣٧.

(٥) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ٢٧٤.

والشاعر حين يضفي الحياة على كل هذه الموجودات والمدركات فإنما يعبر عن ذاته، ويكشف عن نفسه من خلالها؛ لأنه يسقط عليها أحاسيسه، ومشاعره لتشكل له معادلاً موضوعياً، فتنهض بالتعبير عن آماله، وطموحاته؛ (فالشاعر ينطلق من ذاته، وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات، وما يؤكد إحساساته؛ ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر، ومخاوفه، وأحزانه، منعكسة على الأشياء، والأحياء من حوله)[1]، عبر وسيلة الاسقاط النفسي الذي يعد أداة من أدوات، إضافة إلى ما يعتمل في نفس الشاعر من حرص على إشعار المتلقي بأن هذه الموجودات في حياتها الطبيعية المشخصة قد فارقت حياتها الجامدة، وأخذت تشاركه مشاعره، وهمومه؛ وكأن هذه المشاعر، والهموم، والتطلعات ليست منحصرة في ذاته، بقدر ما هي هموم الكون كله بكائناته، وعوالمه الحية والجامدة؛ وكأن النفس الإنسانية (جادة في أن تحول الأشياء كلها إلى أناس تعيش معها في وئام، وتبثها سرائرها، وتبوح لها الأشياء بدواخلها)[2].

ومن النماذج على هذه الصور التشخيصية المُعجِبة ما تجده عند (حيدر محمود) في قوله:

لَقَد رجع الصليبيونُ

ثَانِيةً

إلى حطين

فَعجل يا صلاح الدين

عجل كي تخلص

وجهها العربي

من نار الصليبيين

....

سيقْتلعونُ عينيها

(١) الصائغ، د. وجدان: « كتاب السابق »، ص ٣٩.

(٢) أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ٢٨٥.

لأنك نِمت تحْت عريشة

الأهداب

وينتزعون

من بستان خديها

زهوراً كنت تعشقها

وتهديها إلى الأحبابِ

وسوف تجز بالسكين

كُل جدائل الزيتون

لأنك كنت

من خصلا ا الخْضراء

تجدلُ رايةَ الأقصى

وتغزلُ ثَوبه الزاهي

ليوم العودة الميمون(١)

لقد بدأ المكان (حطين) في هذا النص حياً متفاعلاً مواراً بالحركة، نابضاً بالحيوية بعد أن استطاع الشاعر بمقومات خياله الخصب أن يبث فيه الحياة، ويبعث في أوصاله نبضـها؛ فأرانا حطين وقد استحالت امرأة فاتنة جميلة لها وجه يتوق إلى الخلاص، وعينان سيقتلعهما الأعداء، وأهداباً ينام تحت عريشتها صلاح الدين، وخداً مورداً بالزهور التي يعشقها فارسها الصلاحي البطل، كما أرانا الشاعر للزيتون جدائل، وخصلات؛ وللأقصى ثوباً يغزل وينسج إشراقاً للقيا النصر؛ لقد تحول المكان الجامد إلى إنسان حي، واعٍ، مدرك، متطلع، متشوق، مناشد بعد أن امتلأت نفس الشاعر بالحياة ففاضت ا على المكان، وسكبتها في حناياه.

وهكذا (أعطى التشخيص الصورة فاعليتها باستحضار جوانبها، ولـم جزئيا ـا في مشهد مكثف.. كأننا نبصره، أو نستطلعه، بدلاً من أن نفهمه فهماً ذهنياً) (٢).

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، « الأعمال الكاملة»، ص ٥٤-٥٥.

(٢) الحاوي، سعد محمد: «الصورة الفنية في شعر امرئ القيس»، ص ٢٤٤.

ويبرز تشخيص المعالم المكانية عند الشعراء المعاصرين بشـكل أكثـر وضـوحاً في الأساليب التي تجلى فيها تصوير آمالهم في عودة صلاح الدين المنقذ من خلال إبراز المكان في صورة إنسانية لاهفه مستنجدة مستغيثة بصلاح الدين؛ كما في قول: (فيصـل الـتلاوي) مخاطباً صلاح الدين:

هلا عرجت على غَزة

وأعرت أريحا واحدةً من راياتك

تستَر عرياً يفْضح سوأتها

منديلاً مهترئاً يمسح عن وجنتها الخجلى دمعتها(1)

وقول: (سليم سعيد):

عكا، وغَزةُ

عسقَلان

وكل موقعة شهدت

تقولُ آه

وتصيح في ذُل الإسار

يا منقذي هجم التتار(2).

ويبدو أن وعي الشعراء بأهمية الإيحاء، وقدرته على استنفار كوامن النفس، وإحداث التوتر الإنساني كان وراء انتهاجهم هذا اللون من التصوير الذي يحور في مدركات الأشياء، ويسعى إلى أنسنتها(3)؛ لا سيما أن إظهار المكان في صورة الإنسان المستغيث أبلـغ أثـراً، وأقوى تأثيراً في التعبير عن المعنى مما لو جاء مجرداً من ذلك.

وهذه القدرة على تحريك المعالم المكانية، وبعث الحياة فيها لا تتحقق إلا حين يتـهيأ لها شاعر قادر مبدع.

---

(1) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٠.

(2) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

(3) انظر: الرباعي، د. عبدالقادر: « الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق»، ط(1)، (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص ٨٩.

إن (عناصر الطبيعة صامتةً، أو ناطقة ليس لها على هذا النحو خصائص ذاتية تعد من لوازمها، إنما هي أشياء أو أصوات، أو مرئيات، أو ما شئت والإنسان هو الذي يعطيها دلالتها على التحقيق) [1].

وغالباً ما جاء تشخيص المكان مرتبطاً بتلك الأماكن التي لها تعلقات تاريخية بصلاح الدين كـ(القدس/ والأقصى/ وحطين (المكان)/ وغزة/ وعسقلان..)، وقد سكب الشعراء عروق الحياة في هذه الأماكن، وأفصحوا عن مدى ارتباطها بصلاح الدين، وتعلقها به؛ وفي هذا يتجلى عظم الترابط، والتواشج الذي ينصهر فيه الكوني مع الإنساني، ويتداخل العالم الخارجي مع الداخلي، ويتم ذلك –في الغالب – من خلال أساليب النداء، والاستغاثة، والاستنجاد، والتحضيض، والاستعجال التي يوظفها الخطاب لتعميق الألفة، وكشف صورة التمازج بين المكان الحي وصلاح الدين.

أما تشخيص أدوات القتال، والربط بينها وبين صلاح الدين؛ فمن النماذج عليه قول: (حيدر محمود) متحدثاً عن الأقصى:

...

وأقسمت السيوف له

به.. ألا تدنسه

يدا غَادر[2]

ومثله قول: (محمد الحسناوي)

لو شكى سيف خالد وصلاحٍ　　　　أخرسوه بضجة المزمار[3]

فالتشخيص في بيت الحسناوي قام على التضاد الذي تغلغل في نسيج الصورة الاستعارية، فأشاع في أعطافها حركة صراع بين عناصر متضادة: (شكى/ أخرسوه)،

---

(١) الربيعي، د. محمود: « قراءة الشعر »، ص ١٤٣.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٦.

(٣) قصيدته: « هموم الحياة»، ديوانه: « عودة الغائب»، ص ٥٩.

و(سيف خالد وصلاح/ وضجة المزمار)، الشاعر من خلال هذا التشخيص المتكـئ علـى التضاد عبر عن استهجانه الواقع الذي تبرز فيه هذه الضديات المتنافرة.

ويأتي خطاب ما لا يجري عليه الخطاب نمطاً مـن أنمـاط التشـخيص الفاعـل في المعالجات الصلاحية؛ ذلك أن توجيه الخطاب لا يكون – في غالـب الأمـر – إلا إلى واعٍ يسمع النداء، ولكن الذات الشاعرة – في سبيل التعبير عن همومها الذاتية – تتناسى هـذه الحقيقة فتتجه إلى مخاطبة كل ما حولها، بعد أن تفرغ فيه الحياة ذاهلة عن حقيقته؛ وكأنهـا ترغب أن يكون كل ما في الكون سامعاً لها، مدركاً مشاعرها، مشاركاً لها في أشـجانها، ولواعجها؛ وهذه النفس حين تخاطب هذه الأشياء فإنها لا ترى فيها خصائصـها الحقيقيـة المجردة، وإنما تتدخل في تغيير أحوالها، وخصائصها، فتصير هذه الأشـياء نابضـة بالحيـاة والحركة، تسمع قول الشاعر، وتفهم مراده [1]؛ وفي هذا السياق خاطب الشعراء المعاصرون صلاح الدين[2]، وحطين[3] وفلسطين[4]، والقدس[5]، وبيروت[6]، والقـاهرة[7]، وصـوت المعركة[8]، والبندقية الفلسطينية[9]، ومن ذلك قول (سعد البواردي):

حطين إنا على دربِ الأسى زمر
ما أن تكفن حتى تجتلي زمر[10]

---

(١) انظر: أبو موسى، د.محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ٢٨٢.

(٢) انظر على سبيل المثال: العكّاري، محمد إياد: قصيدته: «عذراً صلاح الدين»، ديوانـه: «صـدى الأعمـاق»، ص١٦-١٧.

(٣) انظر على سبيل المثال: الحميد، عبدالله: قصيدته: «حطين»، ديوانه: « لقاء لم يتم»، ص ١٣.

(٤) انظر: الصديق، أحمد محمد: قصيدته: « فلسطين وصحوة الميلاد»، ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص١٣٢.

(٥) انظر:،رفيق، معروف: قصيدته: « يا قدس يا أخت مكة»، ديوانه: « القدس قصيدتي»، ص١٥.

(٦) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته:« الفجر في بيروت»، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص٦١-٦٢.

(٧) انظر الملائكة، نازك: قصيدتها: « شمس القاهرة»،« الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٥٣-٣٥٦.

(٨) انظر:إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: «صوت المعركة»، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٤٣-١٥٥٤.

(٩) الخاطر، عدنان محمد: قصيدته:« بندقية مجاهد فلسطيني»، ديوانه:« أنغام الغروب وأدمعه»،ص١٦٤-١٦٥

(١٠) قصيدته: « واقعة الصفيح»، ديوانه: « قصائد تتوكأ على عكاز»، ص ١٧.

وكأن معركة (حطين) قد تحولت عند الشاعر إلى ذات إنسانية تسمع وتعـي؛ فانـدفع إلى مخاطبتها، والتعبير عن معاناته لها، وفي هذا وسيلة من وسائل تفريـغ شـحنات الـنفس، وهمومها، وما يختلج في أعماقها.

وأحياناً قد يتجاوز الواحد من الشعراء مجرد الخطاب إلى المساءلة، والعتاب، كما هو الحـال عند(محمد فرج العطوي) في خطابه مدريد:

يا بنت أندلُسٍ مضاع
لَبنتك الجرح الوحيد
القُدس ها هي والخْليلُ تضاجِعان بني يهود
ترحمان على صلاح الدين(1)

إلى أن قال:

أم كُنت واهمةً – كقومي – باحتمالات السلام؟
أعهدت مغلُوباً تسيد بالنظام؟
أعهدت مغصوباً أعيد بلا افْتداء(2)

والغالب في هذه الأشياء – التي جرى عليها الخطاب بعد تجاهل حقائقهـا فغـدت نابضة بالحياة – أ ا من الذوات الأليفة، المحبة، المقربة عند الشاعر؛ لذلك أقام معهـا هـذا التآلف والاتحاد العاطفي، وعقد رابطة من التعايش بينه وبينها؛ والشاعر بخطابه ما لا يعقـل متخيلاً فيه صورة ما يعقل إنما ينقل حالة نفسية داخلية لا يستطيع التعبير عنـها إلا ـذه الطريقة، فيندفع إلى التقمص الوجداني، والتآلف الروحي مع من يخاطبه(3).

وهناك نماذج أخرى كثيرة يقف عليها الناظر عند الشعراء المعاصرين – في معالجا م الصلاحية – برز فيها التوظيف التشخيصي أداة فنية للتعبير عن رؤيتهم المفتخـرة بصـلاح الدين وحطين، وتقديرهم لهما، ونقدهم الواقع المعاصر الذي غاب عنه صلاح الدين، ومثل هذه الصور على قدر ما تثير من إعجاب المتلقي، وانفعاله فإ ا تكشف – كذلك – عـن نفسيات الشعراء، ووجدانا م المتفاعلة، والمنفعلة بالموضوع الصلاحي، ومتعلقاته المتنوعـة،

---

(1) قصيدته: « مدريد»، ديوانه: « بوح الروح»، ص ٤٤.

(2) المصدر نفسه: ص ٤٥.

(3) انظر: الحاوي، سعد أحمد: « الصورة الفنية في شعر امرئ القيس »، ص ٢٨٥.

فلولا هذه الانفعالات العميقة لما صار – عندهم – الجماد حياً، والصامت ناطقاً، والساكن متحركاً نابضاً؛ (لقد سجلت هذه الصور تلك اللحظات المشرقة في حياة مبدعيها تسجيلاً لا ينمحي، وستبقى ـدر ـذه الخواطر، أو تسكبها خمراً حلالاً في الأفئدة التي تعرف كيف تستمتع ببدائع القلوب والأرواح) [١].

أما التجسيد فيقصد به: (صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحـت الحس، وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة، وأحكام مسورة، وتحول التجريـد المطلـق إلى صورة منظورة، وعوالم بريئة) [٢].

فمهمته إبراز الماهيات،والأفكار، والعواطف، وإكساب المعنويات صـفات شـيئية محسة مدركة، وقد وظف الشعراء المعاصرون التجسيد في بناء صـورهم الاسـتعارية – في المعالجات الصلاحية – لإبراز المعنويات والخواطر النفسية التي يعـبرون عنـها، وكشـف أعماقها، وآثارها، وهيئا ـا في أشكال يراها المتلقي، ويدركها، فتقرب من نفسـه وذهنـه؛ فالتجسيد من شأنه أن يخلق الاستجابة التوافقية بين المادة والروح، حين ـب المادة للـروح أجساماً، وأشكالاً تظهر ـا، وتخرج من واقع الخفاء المعنوي إلى مثالية الظهور المادي؛ ممـا جعل التجسيد وسيلة مثيرة من وسائل بناء الصورة، وتشكيلها؛ لأنه يقوم على النقل بـين العوالم المختلفة، ومن هذه ما تجده عند (حسن القرشي) في قوله:

أيغزلُ النصر مأفُونٌ لشيعته وننثني **نملأُ الأقطار تأبينا؟** [٣]

---

(١) أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ٢٩٠.

(٢) صبح، د. علي علي: « البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي »، ط(٢)، (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، للتراث، ١٩٩٦م)، ص ٢١٧.

وانظر في مفهوم التجسيد – كذلك – إسماعيل بنحر، نجاه حسن بصري. «الصورة الفنية في الشعر السعودي»، ص ٤٣٩، وعثمان، عبدالفتاح محمد: « الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي: أنواعها، ومصادرها وسما ـا »، مجلة فصول. (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٣، ع١، شـوقي وحـافظ: ج١، ١٩٨٢م)، ص١٤٨، والصائغ، د. وجدان: « الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث»، ص ٩. والحديدي، عبداللطيف محمـد السيد: « الصورة الفنيـة في شـوقيات حـافظ»، ط(١)، (المنصـورة: دار المعرفـة للطباعـة والتجليـد، ١٤٠٨هـ-/١٩٩٧م)، ص ١٠٧.

(٣) قصيدته: «حطين»، «ديوانه»، ج٢، ص ٥٤٦.

فالنصر غدا كائناً، مادياً، محسوساً، له ثوبٌ تدرك الحواس ماهيته، وتستشعر النفوس حقيقته، وقد نقله الشاعر من عالمه المعنوي المجرد إلى عالم الواقع المدرك، وهو بهذا الدمج بين العالَمين أبرز المعنويات، وأخرجها في أشكال محسوسة فارقت عوالمهـا، وخرجـت عـن طبائعها؛ مما يثير المتلقي، ويحفزه، ويحقق له المتعة.

إن في مثل هذه الصور وأشباهها نوعاً من الحيل التي تتوسل بها الذات الشـاعرة إلى النفس الإنسانية لتؤنسها بالمعاني، والأفكار التي تريد بثها فيها، في شيء من التدليس علـى النفس، ومخاتلتها حتى يتمكن البيان منها فتنقاد له، ويظل فاعلاً فيها[1]، ومثل هذا التجسيد للمجرد تقف على نموذج آخر منه عند: (محمد إياد العكاري) في تصييره (المجد، والنصـر، والحق، والآمال، والكرامة) أوضاعاً محسوسة بعد أن كانت معاني مجردة في قوله:

رفيـف المجـد بالأقصـى يلـوح ... وريـح النصـر ترقُبُـها السـفوح
وأطيـاف مـن الآمـال تبـدو ... وأنـوار المواكـب والصـروح
ونـبض كرامـة فينـا ينـادي ... وصوت الحـق والطفْـلُ الفَصـيح[2]

أما (أحمد الحربي) فقد جعل للنخوة وجهاً يلمع في قوله:

وما زلنا نلمع وجه نخوتنا

وندفن وجهنا في الطين

كأنا لم نعش بدراً

ولا اليرموك، أو حطين[3]

ويبدو أن الواحد من الشعراء حين يعمد إلى إبراز هذه المعنويات في صـور شـيئية محسوسة يكون مدفوعاً في ذلك بعاطفته الجياشه، وانفعالاته المتأججة التي تحاول أن تقـيم رباطاً بين عالم التجريد والمادة لتتعانق الصورة، وتتمازج؛ هادفاً من ذلك إلى التعـبير عـن

---

(١) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « التصوير البياني »، ص ١٥٠.

(٢) قصيدته: « عذراً صلاح الدين»، ديوانه: « صدى الأعماق»، ص ١٥.

(٣) قصيدته المخطوطة: « العيد حطين».

مشاعره، وأحاسيسه، ورؤيته الموضوعية، فتجيء هذه الصور جسراً إلى عالمٍ شعري رحب، وبديع، ينحت فيه الشاعر كلماته بعناية، وعمق تأسر المتلقي، وتدفع به إلى الاستمتاع [1].

ويمكن القول: إن الشعراء المعاصرين – في تناولهم الموضوع الصلاحي – قد استثمروا أسلوب الاستعارة في ثوبها التشخيصي والتجسيدي في أداء معانيهم، والتعبير عنها، واستجابة المتلقي لها، فأمدونا بنماذج من شأنها أن تفجأ النفس، وتستفزها، وتبعث فيها أنساً، وبهجة، وطرباً؛ لأنها جاءت وليدة شعور خلاب، وملكة مبدعة (تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً، أو من دقة الشعور حيناً آخر؛ فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض أو السموات من الأجسام، والمعاني؛ فإذا هي حية كلها؛ لأنها جزءٌ من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق) [2]؛ وقد أشار الإمام عبدالقاهر إلى أن المتعة النفسية التي يجدها المتلقي بإزاء الصورة المجازية المُطربة أشبه ما تكون بتلك المتعة التي تنبعث في نفس الناظر وهو يشاهد لوحات الفنون، وأشكال التصاوير المعجبة: (فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين، وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين، وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش.. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق) [3].

وتشكل الصورة القائمة على تبادل الحواس والمدركات نمطاً من أنماط الصورة في اللغة الرامزة، ومظهراً من مظاهر إيحائيتها؛ لأن الشاعر فيها يحاول: (وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة) [4]؛ فتتحول الألفاظ والصفات المتصلة بعالم معين من عوالم الحس إلى مجال آخر، بسبب كون (الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون، أو

---

(١) انظر: نصر، قريرة زرقون: « الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب»، ص ٣٢١.

(٢) العقاد، عباس محمود: « ابن الرومي: حياته من شعره»، ص٢٩٦.

(٣) « أسرار البلاغة »، ص ٣٤٢-٣٤٣.

(٤) هلال، د. محمد غنيمي: « النقد الأدبي الحديث»، ص ٤١٨.

تخلقه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات)[1]، وفي هـذا ثـراءٌ للصـورة الشعرية، ونقل لطاقا ا من عالم إلى آخر؛ مما يضفي عليها قوة تعبيرية، وإيحائية رائعة[2]، وقد شاعت هذه الوسيلة التصويرية في الشعر الحديث تأثراً بالمذهب الرمـزي[3]، وأسـرف في استعمالها بعض الشعراء إسرافاً مفرطاً، ورأى آخرون أن هذه الوسيلة قد وجدت في شعرنا القديم، ولها جذور فيه،وقَصر وجودها على المذهب الرمزي الغربي أمر غير دقيق[4].

ومن النماذج التي جاءت فيها الصورة قائمة على تبادل المدركات قول: (محمد العيد الخطراوي):

حياتنا هباءْ

تنهيدةٌ موجعةُ الأصداءْ

...

ما لمْ نحرر قُدسنا

ونرفع الجباه للسماء

بِعزمة الشموخ

ونسمع الأذانَ صافي الحُروف

تزهى به ألأسماع والأنوف[5]

فالأذان الذي تدركه عادة حاسة السمع جاء في صورة مدرك سمعي وشمـي في آن واحد، تتآزر الأذن والأنف في الوقوف عليه والإحساس بروعته وشموخـه؛ ولعـل حـب الشاعر لصوت الأذان المرتبط بالشموخ والعزة دفعه إلى هذا التعديل والتحويل في إدراكـه؛ (إننا أمام حالة نفسية وشعورية معينة تستقبل الكلام، واللفظ استقبالاً خاصاً)[6]، وتشترك

---

(١) أحمد، د. محمد فتوح: « الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص ٢٤٨.

(٢) انظر: حبيـبـي، محمد بن حمود: « الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث»، ج٢، ص ٢١٨.

(٣) انظر: زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة الحديثة »، ص ٨٨-٨٩.

(٤) انظر: الوصيفي، د.عبدالرحمن محمد: « تراسل الحواس في الشعر العربي القديم»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص ٩، ١٧، ٢٧.

(٥) قصيدته: «حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ١٠١.

(٦) الوصيفي، د.عبدالرحمن محمد: « تراسل الحواس في الشعر العربي القديم»، ص ١٢٥.

أكثر من حاسة في الوقوف عليه؛ وهذا يدل على تفاعل الشاعر واحتشاده ذا الصـوت، وانفعاله به؛ مما جعل الصورة تبدو ذا التشكيل، موحية، ومفصحة عن هـذه الجوانـب النفسية العميقة تجاه الأذان.

وهناك مستوىً آخر من مستويات التعبير الإيحائي لا تقوم فيه الصورة من خلال اعتمادها على التشبيه، أو الاستعارة؛ وإنما تأتي من خلال قيامها على حقيقة الاسـتعمال للألفاظ والعبارات؛ فالصورة لا يستلزم فيها أن تكون عبارا ـا مجازيـة حـتى توصـف بالإبلاغية، والتأثير؛ (فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مـع ذلـك دقيقـة التصوير، دالة على خيال خصب) [1]، وقد أشار تودروف إلى أن البلاغيين يرون إمكانيـة وجود شعر بلا صورة مجازية، كما يرون وجود لغة مجازية خارج اللغة[2]، وفي هذا الشـأن يقول د. محمد أبو موسى: (ولا تحسبن أن لغة التشبيه وا از ضرورة لكل ضروب المشـاعر الدقيقة، والمعقدة؛ فإن كثيراً من الشعراء صاغوا ألواناً من الخواطر العليا من غير لغة التشبيه وا از) [3]، لكن هذا مشروط بألا تتسطح اللغة، أو بط إلى مستوى الدلالة الحرفية، فتقف عند المعنى القريب أو الظاهري؛ كو ا حينئذ تفقد قيمتها الشعرية، (لأ ا لا تحمل شيئاً من القيم الشعورية التي تجعل من الصورة وعاءً للاحساس) [4]، وعادة ما يستعيض الشاعر عـن ا از في هذا التعبير الحقيقي بوسائل أخرى تسهم في نقل تجربته، والإفصاح عـن فكرتـه، وحملها إلى المتلقي، كما فعل الشاعر: (سليم سعيد)؛ فقد أراد أن يعبر عن إعجابه بصـلاح الدين، وما تمتع به من سجايا وصفات استولت على قلوب أعدائه في سياق تشوقه، وتلهفه إلى عودته ثانية، فاستعمل اللغة الحقيقية التي تقرر هذه الأمور، وتحققها فقال:

الله أكبر كُنت في الحربِ

وفي السلم قَديرا

تعفُو، وتصفح عن عدوك

---

(١) هلال، د. محمد غنيمي: « النقد الأدبي الحديث »، ص ٤٥٧.

(٢) انظر: «الأدب والدلالة »، ص ١١٤.

(٣) «التصوير البياني»، ص١٥١.

(٤) دهمان، د. أحمد علي: « الصورة البلاغية عند عبدالقاهر»، ص ١٦٣.

حين أمسى مستجيرا

داويت خففت الجراح

وما ظَلَمت

وكُنت أولى

بِصحائف التاريخ

تحفَظُ مجدك المسبوك

والقدح المعلى(1)

وهو في استخدامه هذه اللغة الحقيقية- التي تخففت من ا از – لم يجنح إلى الجفاف العقلي، أو التقرير المنطقي لهذه الأمور التي يصورها،بقدر ما استطاع تطويع هذه اللغة لتقديم صورة نابضة بالحركة تتتابع فيها المشاهد التي استرفد ا الذاكرة من مخزو ا الثقافي، وتقديمها للمتلقي بشكل سردي قصصي؛ مما دفع إلى التعايش مع التجربة التي تمثلتها هذه الصورة من خلال إشعاعات الألفاظ والعبارات التي أدت فيها الصورة وظيفتها في التعبير عـن انفعـال الذات الشاعرة ذه الصفات والسجايا الصلاحية، وتلهفها إلى عود ا مرة أخرى إلى أرض الواقع؛ (وبذلك استطاعت هذه الصورة أن تعبر عن التجربة بفضل ما رمزت إليه عبارا ا، وما تحمله السياق من علاقات بين الأفكار والمعاني) (2).

وقد تشكل مخاطبة الذات، ومساءلتها وسيلة تعبيرية يستعيض ا الخطاب الشـعري عن ا از في تقديم صورة موحية معبرة عن المشاعر النفسية الدقيقة التي تحاول الذات الشاعرة الإفصاح عنها، ونقلها إلى المتلقي بشكل مؤثر وفعال؛ وهذا ما تجده عند (محمـد راجـح الأبرش) في قوله:

أسائلُ نفْسِي هـل صـلاح يعائـد ... إلينا فإن الخَطْـب قَـد بلـغَ المـدى؟

فَمن يجمع العرب الكرام يكن لـه ... لواءُ العلى، والخير، والفضل والنـدى(3)

والنـــــــــــــــــــدى(3)

---

(1) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

(2) دهمان، د. أحمد علي: «الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني»، ص ١٦٢.

(3) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « دموع على القدس»، ص ٦١.

فقد انشطرت الذات الشاعرة في هذه التجربة إلى شطرين متقابلين متحاورين، عبـر من خلالهما الشاعر عن تشوقه لعودة صلاح الدين عبر هذه المساءلة الملحة، التي جعل فيهـا من نفسه شخصاً آخر يسائله، ويحاوره؛ وهو ذا الأسلوب قد وفق في نقل تجربته، والتعبير عنها، واستحثّ مشاعرنا في التفاعل معه، والتأثر بقوله؛ فـ (قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا، واستجابتنا للعاطفة الشعرية) [1]، بصرف النظر عن القالب والوسـيلة الـتي ينتهجها الشاعر للوصول إلى هذه الغاية؛ و ذا يظهر أن الاسـتعمال الحقيقـي للألفـاظ والعبارات ليس معوقاً من التصوير الشعري وإثارة المتلقي، وحفزه إلى التفاعل؛ فقد يكـون النص قائماً على هذا الاستعمال ومع ذلك يعبر عن فكر الشـاعر، ووجدانـه، وخلجاتـه النفسية العميقة، ويحقق غاية الصورة التي يراها غير واحد بأ ا لا تعدو أن تكون رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة[2].

وتشكل الصورة الساخرة المتهكمة نمطاً موحياً من أنماط الصورة التعبيرية الإيحائية، من حيث كو ا عدولاً عن الأسلوب العادي، وتجاوزاً له؛ (فالسخرية في حقيقتـها كسـر مفاجىء لنسق سلوكي، أو وجداني، أو فكري راسخ وجاد، وهي زحزحة بارعة لقول، أو سلوك عما فيه من وقار، أو رهبة، أو رهافه؛ وحيث تحدث هـذه الزحزحـة، أو ذلـك الانكسار تخف أمامنا قشرة اللغة.. وبذلك تتمرد لغة القصيدة على نسيجها الأملـس)[3]؛ و ذه المهمة تحمل الصورة الساخرة انزياحاً عن المعنى الظاهري إلى معنى آخر مفقود غامض يندس تحت قشرة المعنى الطافي على السطح؛ ليندفع القارئ في إعمال معوله في جدار البنيـة اللغوية بحثاً عنه، وكم تكون فرحته عظيمة وغامرة حين يعثر علـى هـذا المعـنى الخـبيء المفقود[4]، وهي ا تباغت القارئ، وتمتعه، وتثير انتباهه، وتحفزه على التأمل والتفكير؛ لأ ا تمنحه حساً باكتشاف علاقات خفية في القصيدة[5]، والصورة الساخرة قـد تقـوم علـى

(١) دي لويس، سيسل: « الصورة الشعرية »، ص ٤٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٣.

(٣) العلاق، د. علي جعفر: « الدلالة المرئية»، ص ٣٠.

(٤) انظر: شبانة، د. ناصر: « المفارقة في الشعر العربي الحديث»، ص ٧٣.

(٥) انظر: المرجع نفسه: ص ٧٧.

الأسلوب المباشر في التعبير عن مضمون سخريتها، وقد توظف الأسلوب البلاغـي الـذي ينهض بالقيام بالمفارقة، وتعميقها، وإكسا ا طاقة إيحائية أكبر.

وقد حفلت المعالجات الصلاحية بعدد من الصور الساخرة التي سـعت إلى تعميـق المفارقة بين ما كان وما هو كائن؛ بوصف السخرية – عند الشاعر المعاصر – فلسفة نقدية للواقع تعبر عن روح الرفض، والتمرد على هذا الواقع الذليل، ونقده، وتعريـة ممارسـاته الخاطئة؛ فهي تعبير عن (فجيعة الشاعر والإنسان الفنان للحالة التي وصل إليها ا تمع في ظل هذه الوضعية الاجتماعية السياسية أو تلك، وما يعانيه الإنسان من بؤس ومهانة)[1]؛ لذلك فهي مبنية على الإيحاء بالمعنى، وتأجيل المغزى المراد؛ ومن النماذج علـى هـذه الصـورة الساخرة قول: (أمل دنقل):

نم يا صلاح الدين

نم تتدلى فَوق قبرك الورود

كالمظليين

ونحن ساهرون في نافذَة الحنِين

نقَشرالتفّاح بالسكين

ونسألُ اللهَ القُروض الحسنةْ

فاتحةْ

آمين[2].

هذه صورة ساخرة متهكمة من صلاح الدين المعاصر الذي بدا في النص رمزاً نقدياً أكثر مما هو تسجيلي تاريخي، ولكن هذا النقد اللاذع لا تفصح عنه الصورة بشكل مباشر؛ بقدر ما جاء إيحائياً، يقف عليه المتلقي بعد أن يهتك ستار المعنى وحجبه الظاهرة؛ ليكتشف المستوى الكامن للكلام، وتبدو الصورة أكثر إدانة، وأعمق كماً حين وظف الشـاعر –

(١) حيدر، قادري أحمد: « البردوني: المثقف المؤسسة ساخراً»، ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشـر، ١٤٢٤هـ-/٢٠٠٣م)، ص ١٣٢.

(٢) قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٢.

الذي تمثل المفارقة المتهكمة خصائص أساسية في علاقة النص عنده بالواقع- [1] حين وظف هذا المشهد الواقعي الساخر: (ونحن ساهرون في نافذة الحنين نقشر التفاح..) بكل أبعـاده ليرسم صورة حركية تثير السخرية، والتهكم والإدانة للواقع الاجتماعي في ضعفه، وهزاله، وحنينه إلى صلاح الدين المزيف: (جمال عبدالناصر) وتباكيه عليه.

إن القيمة الجمالية للتهكم تتأتى – هنا – من الإصابة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح، والمعقول وغير المعقول، كم لا يبعث على الضحك فقط، بل علـى الـتفكير، والتأمل؛ إنه الحقيقة المرة مسوقة في قالب شعري [2].

وتأخذ الصورة الساخرة المتهكمة عند الشاعر: (صالح الزهراني) بعداً آخر حين تأتي في شكل مراوغ تحاول في الظاهر إثبات أمر، وهي في الحقيقة تنقضه، وتثبت ضـده ـرد تحقيق التناقض، والسخرية من الحال الذي تمثله حين قال:

كُلنا يا سيدي الوالي ولاة

حفظَ اللهُ بعينيك لنا المرعى، وقُطْعانَ الرعاة

فكلاب الْخسف لا تنبحنا

وسيوف العسف لا تذْبحنا

كُل مساء

نم كما أنت بنو الأحمر ما عادوا نِساء[3]

فقد أراد أن يوحي بأن حالنا الراهن قد بلغ من الوهن، والضعف درجة لا تغـري كلاب الخسف أن تنبحنا، وسيوف العسف أن تذبحنا؛ لأنه لا هم لنا في حياتنا إلا التسـلي بملذا ا الفانية، ولكنه خبأ هذا المعنى خلف نقيضه الظاهري؛ ليصل بذلك إلى أقصى درجات النقد والإدانة، والسخرية اللاذعة من الواقع؛ إ ا الصورة التي تخفي وراءها صـورة الواقـع العربي الذليل يقدمها الشاعر ذه الإيحائية لتسهم في تعريته، ولكـن بطريقـة انزياحيـة لا

(1) انظرد. سيد البحراوي « في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ص ١٦٨.

(2) انظر: مصطفى، أحمد عنتر: « الحس الساخر في شعر صلاح عبدالصبور»، مجلة فصول، عدد سابق، ص٦٨.

(3) قصيدته: « هرمجدوه»، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد»، ص ١٠.

مباشرة، تتجافى عن المعنى الحرفي لصالح المعنى الخفي، أو المعنى الضد؛ الأمر الـذي جعـل الصورة الشعرية موحية ومثيرة؛ لأ ا حققت نوعاً من التضاد بين المعنى المباشر والمعنى غـير المباشر بطريقة لا تثير تفسيراً واحداً بقدر ما تثير سلسلة من التفسيرات غير المتناهية [1].

(١) انظر: شبانة، د. ناصر: « المفارقة في الشعر العربي الحديث »، ص ٤٧.

● الرمـــز

(الشعر حيازة جمالية) [١] تتجاوز المتوقع، وتتخطى العادي إلى آفاق من الإيحاء والإلماح، والتأويلات غير المتناهية، فالشاعر في عمله الفني يسعى إلى تقديم رؤية لغوية خاصة تكتسب خصوصيتها وتفردها من القدرة على إدارك الواقع بعلاقاته المتعددة والمتشابكة على نحو خاص ومتميز، يحاول النفاذ إلى كنه الأشياء، وعلاقاتها الخفية، متجاوزاً السطح إلى طرح علاقات جديدة، مغايرة لما هو متوقع بين؛ وهو بهذا يعيد صياغة الواقع، وتشكيله من جديد[٢]، ويعد الرمز – الذي يعني: (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر مع اعتبار الظاهر مقصوداً) [٣] – من أبرز الوسائل التصويرية المحققة هذا التجاوز، والإلماحية المثيرة؛ بوصف الرمز (طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر، وإثارتها بدلاً من تقريرها، أو تسميتها، أو وصفها) [٤]. وهو بهذا يعد (جوهر الفن يتخطى به المبدع المباشرة، ويسمي به الأشياء بغير مسمياتها، فيمنح الموصوفات دلالات واسعة تعمق الرؤيا، وتغني التجربة، وتجعل من القصيدة نصاً كتابياً يقوى على الانفتاح والتجدد) [٥]، (وهو إضافة إلى ذلك يمثل عنصراً مولداً، مشعاً، قادراً على خلق سلسلة أخرى هي الأخرى لا متناهية من الرموز، والتيمات، والصور، والتجريدات الذهنية، والحسية على مستوى تشكل الخطاب الشعري) [٦]، وارتباط الرمز بالسياق الذي يتشكل في أعماقه ارتباط وثيق؛ (فالرمز ابن السياق) كما يقول د. مصطفى ناصف[٧]، فهو المسئول عن إيحاء الرمز، وإضفاء الطوابع الترميزية على مدلولاته؛ (فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا يعتمد على الرمز نفسه

---

(١) رومية، د. وهب أحمد: « شعرنا القديم، والنقد الجديد»، ص١٢٨.

(٢) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ٣٦٥.

(٣) عباس، د. إحسان: « فن الشعر »، ط(١)، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م)، ص ٢٠٠.

(٤) أحمد، د. محمد فتوح: « الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص ٣.

(٥) الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة»، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق ص ٣٧٦.

(٦) ثامر، فاضل: «الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث: تحولات الرمز الشعري عند البياتي»، بحث ضمن الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر ، ط (١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م)، ص ٧٧.

(٧) «الصورة الأدبية»، (مصر: دار مصر للطباعة، بدون تاريخ »، ص ١٥٥.

بمقدار ما يعتمد على السياق) [1]، وهذا (يعني أن للرمز وظيفة فنية تجعله مقترنـاً بالدلالـة الكلية للسياق الذي يحتويه فضلاً عن دلالته الخاصة به) [2].

وعليه (فلا بد أن تكون البنية السياقية مشحونة بعلائق تفضي إلى جعـل الطـرف المادي للفظ المرشح أن يكون رمزاً بؤرة تولد الاتجاه الدلالي، وبالتالي تشكل الموقف وأطره النفسية) [3]؛ والشاعر المعاصر – في خضم بحثه عن الموضوعية والدرامية – وجد في التراث عامة وفي الشخصيات الإسلامية – على وجه الخصوص – ضالته التي تستطيع أن تحقق لـه بأبعادها الرمزية والإيحائية هذه الغاية –؛ لا سيما عند شعراء القصيدة الجديدة الذين بـرز عندهم توظيف الرمز بشكل لافت[4]، خاصة أن الشاعر المعاصر بات يدرك القيمة الفنيـة التي يضفيها الرمز على البناء الشعري، وأنه: (اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة) [5].

وقد تجلى استخدام الرمز في المعالجات الشعرية المعاصرة التي استدعت صلاح الدين وحطين، بشكل بارز؛ بوصفه أداة جمالية تمتلك طاقة هائلة تصب في رصيد التجربة، وتزيد من ثراء العمل الأدبي، وقد ظهر ذلك في ثلاث صور:

الأولى: رمزية الشخصية الصلاحية والحدث حطين اللذين تماهى معهمـا الشـاعر المعاصر، ووظف أبعادهما التاريخية والموضوعية في إطار رمزي؛ لا بمفهوم الرمزية المذهبيـة التي: (تطّلق الواقع، وتغوص في أعماق النفس، فتجعل صاحبها يعيش في ويمات ضـبابية) [6]، انطلاقاً من نظر ا إلى الشعر على أنه رياضة على المعرفة الغيبية[7]، ولكنه توظيف للرمز

(١) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه،وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ١٧٣.

(٢) الشرع، فائز: « الصورة الكلية: مفهوم وإنجاز»، ط(١)،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م)، ص١٨٨.

(٣) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٢٤٨.

(٤) يعيد بعض الدارسين السبب في هذا إلى ما يمتاز به الشكل الجديد من مرونة في البناء، والتشكل الدرامي، وما يمتاز يمتاز به الشاعر الجديد من شمولية ثقافية تدفعه إلى التنقيب الدائم في التراث: انظر في هذا: مبارك، محمـد بـن عبدالله منور: «استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشـعر العـربي الحـديث»، ج٢، ص٨٣٠. وانظر الموسى، د. خليل: « بنية القصيدة العربية المعاصرة »، ص ١٧٧-١٧٨.

(٥) أدونيس: «زمن الشعر»، ط(٦)، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م)، ص ٦٩.

(٦) محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص ١٠.

(٧) انظر في هذا: أحمد، د. محمد فتوح: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص١٠٠.

للرمز الشفيف الذي يسعى فيه المبدع إلى اقتناص الحقائق والمعاني التي لا يستطيع التعبير المباشر اللحاق بها[1]، وفق ما يمكن أن يطلق عليه رمزية التعبير؛ التي يأتي فيها الرمز أداة فنية موحية، يعبر بها الشاعر عن رؤيته بطريقة تتجاوز المباشرة إلى التلميح، والإيحاء، مفيداً من وسائل الرمزية في التعبير والصياغة، دون التأثر بأصولها وفلسفتها العامة[2]؛ وبناء على هذا المفهوم فقد جاءت الشخصية الصلاحية في هذا الإطار الرمزي محققة للبعد الإيحائي للرمز، فغدا صلاح الدين بحمولاته التاريخية رمزاً معادلاً للجهاد، والنصر، والتحرير، والإنقاذ، والفاعلية المطلقة، كما غدا سيفه، ورمحه، وجنده، وجيشه مرموزات دلالية توحي بالعزة، والتمكين، وتحرير الأرض، واكتسبت حطين أبعاداً رمزية وظفها الخطاب لتمثل الانتصار، والنضال، والبطولة، والمواجهة.

وقد جسدت هذه الرموز – باشعاعاتها الرمزية، وقدراتها الإيحائية، وتعبيراتها السياقية – رؤية الشاعر المعاصر لصلاح الدين، ولمعركة حطين، وتقديره لهما، وتطلعه إليهما، وعبرت – في ذات الوقت – عن أحلامه، وأمنياته في تجسيد ما ترمز إليه على أرض الواقع؛ على تفاوت بين الشعراء في قدراتهم الفنية على اقتناص هذه الملامح الرمزية والتعبير عنها؛فهناك بعض المعالجات حققت توفيقاً رائعاً في هذا الجانب، وهناك البعض الآخر قصرت بها إمكاناتها الفنية، فلم تتجاوز الإشارة إلى الشخصية، أو الحدث بشكل مسطح لا عمق فيه؛ مستدعية الشخصية؛ الصلاحية بشكل مقابل عقلياً لفكرة، أو معنى، أو شعور يرغب في إبرازه، والتعبير عنه دون تعمق في البناء الرمزي؛ وهذا (يضعف الرمز، ويفقده طاقته الإيحائية؛ لأنه عندئذ لا يعتمد على السياق في خلق المعنى وإنما يستورده من الخارج)[3].

لقد وجد الخطاب الشعري المعاصر في صلاح الدين، وما تعلق به من أحداث قيمةً رمزيةً وظفها للتعبير عن إدانته الواقع المعاصر في ضعفه، وتخاذله، وفق أسلوب التوظيف العكسي الذي يعمد فيه الشاعر إلى تأكيد إحساسه العميق بالمفارقة بين الماضي والحاضر،

---

(١) انظر: الكندي، محمد علي: « الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث»، ص ٥٨.

(٢) انظر في الرمزية التعبيرية: أحمد، د. محمد فتوح: « كتابه السابق»، ص ٢٤٦.

(٣) أبو مراد، د. فتحي محمد: « الرمز الفني في شعر محمود درويش »، ص ٢٣٥.

وبين المدلول التراثي للشخصية الصلاحية، والزمن الحاضر الذي يعيشـه، فجـاء في المـتن الشعري صلاح الدين: المطعون/ والمعزول/ والمقتول، وجاءت حطين: المزيفـة/ والمباعـة/ والمحطمة – رموزاً مشعة تنهض بالإيحاءات الدالة التي تجسـد إدانـة الواقـع السياسـي، والاجتماعي المعاصر الذي تعيشه الأمة الإسلامية اليوم بما فيه من ذلٍ، وهوان وتردٍ؛ لكـن صلاح الدين التراثي ظل رمزاً إسلامياً مشدوداً إلى مرجعيته التاريخية، وصفاته الإسـلامية، ولم يتحول إلى رمز أسطوري تصنع له ملامح غرائبية، أو يرتفع به الخطـاب الشـعري إلى مرتبة أسمى فوق ما هو تاريخي وواقعي.

وقد عالج البحث الدلالات والملامح الرمزية التي شكلها الخطاب الشعري المعاصـر لصلاح الدين وحطين في بعديهما التاريخي والواقعي عند تناول الشخصية الرمزية بما يغـني عن إعادة القول هنا[1]؛ والوقفة هنا لما يتصل برمزية الشخصية الصلاحية ورمزية معركـة حطين ورمزية العناوين التي اختارها الشعراء المعاصرون لقصائدهم التي اسـتدعت صـلاح الدين وحطين؛ حيث يمثل عنوان القصيدة إطاراً جزئياً لخلق الإيحائية، والتعبير عنها؛ إذ هـو العتبة الأولى التي إذا أسلمتك إلى المتن انكشفت لك أسراره؛ ولئن كان آخر ما يكتـب في القصيدة – غالباً – إلا أنه يشكل مثيراً أسلوبياً، إذا كان مشحوناً بدلالات تركز المحتـوى، وتتجاوز وظيفة تأطير النص، أو نسبته إلى مؤلفه إلى آفاق إيحائية، وتأويلية عميقة[2]؛ فقـد عكست بعض العناوين أبعاداً شعورية ونفسية، وحملت دلالات إيحائية عبرت عن الحـب، والاعجاب، والفخر، والتباهي بالشخصية والحدث، وأفصحت – في ذات الوقت – عـن مشاعر الشكوى، والألم، والاستنجـاد، والتشوق للعـودة الصـلاحية مثـل: (أمل[3]/ حزمة نور من حطين[4]/ آه صلاح الدين[5]/ رسالة إلى صلاح

(١) انظر الفصل الثاني من هذه الدراسة.

(٢) انظر: الجريري، د. سعيد سالم: « شعر البردوني: دراسة أسلوبية »، ص ٢٢.

(٣) انظر: الحميد، عبدالله: ديوانه: «لقاء لم يتم»، ص ١٣.

(٤) انظر: الخطراوي، محمد العيد: ديوانه ، « غناء الجرح»، ص ٩٨-١٠٢.

(٥) انظر: سعيد، سليم، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١-٤٥.

الدين[١]/ وصـ ـية صلاح الدين الأخيرة[٢]/ العيد حطين[٣]/ عذراً صلاح الدين [٤]...).

وهذه العناوين كما تفاوتت طولاً وقصراً فقد اختلفت في بنائها التركيـبـي بـين لفظة مفردة تشف وتوحي: (دون أن تفصح عن مكنون العنوان؛ فتحفز إلى إستكناه دلالته) [٥]، وبين جمل اسمية قامت على البناء الخبري، أو الوصفي، أو الإضافي، أو اعتمدت علـى النداء، أو حذف أحد أركان الجملة؛ مستثمرة في بعض مفردا ا طاقات ا ا از، أو التنـافر والتفارق بين ركنيها الأساسيين، مما يجعل لهذه العناوين دلالات مقصدية عميقة حين تصبح إشعاعات رامزة، تفصح عن تعلق الشاعر المعاصر بالشخصية الصلاحية، وإرتباطـه ـا، وتوظيفه إياها وسيلة للبوح بمعاناته، وآلامه، وبرمه من واقعه، وشـكواه مـن انتكاسـاته المتتابعة؛ فـ (الأديب لا يختار عنوان عمله عفواً، أو اعتباطاً، وإنما بعد تأمل شديد، وجهد واضح؛ حيث إنه لا عفوية في الفن الجيد) [٦]، إضافة إلى عناوين قصائد أخـرى جـاءت شخصية صلاح الدين جزءاً من بنيتها السياقية الداخلية ضمن التلميح الإشاري لهـا مثـل: (ترانيم النصر[٧]/ والظل الضائع[٨]/ وكابوس أبي الطيب[٩]/ والنبوءة مخبوءة في الـدماء[١٠]) الدماء[١٠]) وقد جمعت هذه العناوين أشتاتاً واسعة من الدلالات، والـرؤى، والإيحـاءات الرامزة غدت ا إضاءات كاشفة، وبارعة لأجواء النص، وأعماقه الكثيفة، وطاقات توجيهية تستدعي المتلقي إلى مضامينة وأفكاره،وتذيب عناقيد المعنى بين يديه[١١].

---

(١) انظر: محمود، حيدر: « الأعمال الكاملة»، ص ٥٤-٥٩.

(٢) انظر: مباركي، محمد مسير: ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١-٣٣.

(٣) انظر: الحربي، أحمد: قصيدته المخطوطة: «العيد حطين».

(٤) انظر: العكّاري، محمد إياد: ديوانه: « صدى الأعماق»، ص ١٥-١٧.

(٥) الجريري، د. سعيد سالم: «شعر البردوني: دراسة أسلوبية»، ص ٢٤.

(٦) وادي، د. طه: « جماليات القصيدة المعاصرة »، ص ١٧٠.

(٧) انظر: الحكمي، مهدي أحمد: ديوانه: « لا تسلني عن جراحي»، ص ٤٤-٥١.

(٨) انظر: الصديق، أحمد محمد: ديوانه: « جراح وكلمات»، ص ١٠٥-١١٥.

(٩) انظر: إسماعيل، محمود حسن: «الأعمال الكاملة »، ج٣، ص ١٥٤١.

(١٠) انظر: أبو سنة، محمد إبراهيم: « الأعمال الشعرية»، ص ١٧٢-١٧٨.

(١١) انظر: العلاق، د. علي جعفر: « شعرية العنوان »، ضمن مقال: « شعرية الراوية »، مجلة علامات في النقـد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٦، جزء ٢٣، ذو القعدة، ١٤١٧هـ)، ص ١٠١.

أما الصورة الثانية من الصور التي تجلى فيها استخدام الرمز في المعالجات الصلاحية فقد كانت الرموز الجزئية المفردة التي ترد في السياقات موحية بدلالات جزئية، مرتبطة بالتجربة الشعورية التي أراد المبدع التعبير عنها؛ وغالباً ما يعتمد الشاعر في تشكيل هذه الرموز على الكلمات التي يشحنها السياق بدلالات رمزية جديدة، تشع في القصيدة غنىً، وثراءً، متجاوزة دلالاتها الوضعية المعروفة إلى آفاق أوسع، وأرحب، متى ما تهيأ له الشاعر القادر الذي يرتقي بالكلمة المألوفة عن مستواها العادي إلى مستواها الرمزي؛ مع التأكيد في هذا المقام أنه (لا يتبادر إلى الذهن أننا نقصد بالتشكيل بالكلمة أن تنوب كلمة مكان أخرى، أو أن تكون بديلة عنها، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها، واستثارة الكثير من المعاني الدفينة، وخلقها لموقف رمزي مع بقية عناصر القصيدة) [(١)].

إن هذه الرموز (هي: خلاصة رؤية ذاتية للأشياء، ومن هذه الرؤية تبتدع الدلالة الرمزية) [(٢)]، وقد أطلق بعض الدارسين على استخدام بعض الكلمات رموزاً: طريقة الانزياح؛ كون الكلمات علامات تنزح بالاستعمال عن المدلول الذي وضعت له[(٣)].

والبحث معنيٌّ – هنا – بالرموز الجزئية التي حاول الشعراء المعاصرون من خلالها منح العملية الاستلهامية الصلاحية ثراءً، وجعلها أكثر فاعلية، وقدرة على التعبير عن الحالة القائمة، واستشراف آفاق الأمل، والتفاؤل؛ تقف في هذا على ألفاظ مثل: (الشعاع/، والإصباح/ والأطياف/ والضياء/ وأجنحة النسر...)؛ لتأتي هذه الكلمات مشحونة بدلالات رامزة توحي بمكانة الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين عند الذات الشاعرة، كما ترمز إلى الغد المأمول الذي يحلم به الشعراء، ويتراءون آفاقه المشرقة؛ كما في قول (محمد العيد الخطراوي):

قَوافلُ الضياءِ من حطين تسكُب الشعاع

تهدي به الأحفَاد في مسيرة الضياع

---

(١) محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص١٧١.

(٢) راضي، د. عبدالكريم جعفر: « رماد الشعر»، ص ٢٥٢.

(٣) انظر: العيد، د.يمنى: «في القول الشعري»، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م)، ص١١.

وتسكُب الأمراع

في سهلنا المَوبوءِ واليقَاع[(١)]

وقول: (أحمد الحربي):

سنزرع في جبين الليل

فَجراً رائع الإصباح

ترقُص حوله الأطْياف

والأطْيار والسامر

نعيد به فلسطينا

غَداةَ العيد حطينا[(٢)]

وغالباً ما تنتمي هذه الألفاظ إلى حقل النور، والضياء، والإشعاع؛ وفي هذا ما يفَسر تطلع الشاعر في توظيفه هذه الرموز إلى ما يبدد قتامة واقعه، وظلمة راهنه؛ فالنور –غالباً- ما يرتبط بمصدر الحياة، ويحمل ظهوره كل المسرات المبهجة، وغيابه يسبب الحـزن، والألم؛ (فالتعلق بالنور/ الضوء، وانتظاره، والتطلع إليه ليزول ظلام الواقع وقبحه إن هـو إلا أمـل الشاعر وحلمه الدائم، وهو أملٌ كثيراً ما يبدو بعيداً لكن يظل متطلعاً إليه) [(٣)]، ومما يتصـل بهذا الجانب توظيف الماء ومرادفاته كالبحر، والموج رموزاً للخلاص والتجـدد، والطهـر، والخصب، الحياة، فـ (مسيرة الماء هي مسيرة الحياة، ونسغ استمرارها، وركنها الأسـاس خارج النص الإبداعي، ولكنه حين ينساب إلى نبض النص فإنه يهبه إيقاعاته، وعنفوانه؛ لا سيما إذا ما تسلل إلى نسيج الصورة الشعرية، حينئذ يغدق عليه سر الحياة المكنونة فيه عـبر أشكاله ولوازمه، وجذوره، ومرجعياته التراثية) [(٤)].

---

(١) قصيدته: « حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٨.

(٢) قصيدته المخطوطة: « العيد حطين».

(٣) الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنه»، ص ٥٥٨.

(٤) الصائغ، د. وجدان: « العرش والهدهد: مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في الخطاب الشعري الـيمني»، ط(١)، (صنعاء: مؤسسة العفيف الثقافية، ٢٠٠٣م)، ص ١٦٥.

وقد جاء توظيف الماء ومرادفاته رمزاً للحياة في سياقات الأمل في عودة جيش صلاح الدين الظافر الذي يدفع بالعدو القاهر المغتصب الأرض العربية إلى أعماق البحر، ويغسـل قدميها من أدرانه بماء الطهر؛ تجد هذا – مثلاً – عند (فيصل التلاوي) في قوله:

يا للشرر المتطاير تحت سنابك خيل صلاح الدين

والجيش الفاتح في أرض فلسطين

تفتح عكا عينيها، وتفيق على حلم بكر

ينزاح الكابوس الجاثم فوق

الصدر

يدفعه الجيش الزاحف بالرايات الخضر

عميقاً يهوي في قاع البحر

غيبه الموج، وعاد ليغسل قدميها بمياه الطهر[1]

(فالبحر، والموج/ والمياه) هي مشكلات رمزية للتجدد والحياة توحي بانشغال الذات الشاعرة بقيم الخصب، والبعث، فليس الاغتسال إلا محاولة للتطهر، وإزالة الدنس- الـذي يمثله الاحتلال – إلى حياة جديدة أشبه بما بعد الميلاد؛ والانغماس في هذه المياه يعيد للأشياء طهارها، ونقاوها، ويمنحها قدرة جديدة على الاستمرار والبقاء، ومواصلة الحياة[2]؛ وهذا ما دفع الشاعر لتوظيف الماء رمزاً للتعبير عن الطهارة المأمولة التي يحلم ا حين يعـود جـيش صلاح الدين إلى عكا ليطهرها من دنس المحتل الآثم؛ خاصةً وأن ارتباطات الماء بالطهـارة، والتطهير، ودلالته الرمزية على هذا المنحى تكاد تكون معتقداً عند معظم شـعوب الأرض قديمها وحديثها [3]. وإذا كانت رمزية الكلمات في النماذج السابقة قد عبرت عـن روح الأمل، والتفاؤل، والرغبة في التجدد والحياة فإن بعض الشعراء المعاصرين قد استثمروا ألفاظاً أخرى، وشحنوها بطاقات تعبيرية للترميز ا عن الواقع العربي المتردي، المشحون بالمهانـة،

---

(١) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين »، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦١.

(٢) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنه »، ص ٥٤٦.

(٣) انظر: أنس الوجود، د. ثناء: « رمز الماء في الأدب الجاهلي »، (القاهرة: دار قباء للطباعة، والنشـر، والتوزيـع، ٢٠٠٠م)،، ص ٢٨١-٢٨٢.

والضعف والذل والخيانة، ومن ذلك – مثلاً – استخدام: (كسر السيف) و(إحالة الغمد عصا) و(الصرح الشامخ زنزانة حبس) رموزاً للهوان، والذل، والمهانة التي يستدعي صلاح الدين لمواجهتها؛ كما في قول: (فيصل التلاوي) مخاطباً صلاح الدين:

إنا نسترجع طيفك في أيام النحس

نشهره رمحاً في أعين من باعونا بالثمن البخس

من كسروا السيف، أحالوا الغمد عصاً والصرح الشامخ

زنزانة حبس(1)

وفي هذا السياق تصبح هزيمة صلاح الدين، وبيعه، وقتله، وصلبه، وعزله، وبيع جيشه، ونبش قبره، وخيانة جواده، رموزاً تجسد في دلالاتها مأساة الواقع العربي المعاصر في ترديه وانهزامه، وذله، وهي – في ذات الوقت – رموز تصور رؤية الشاعر المعاصر لواقعه، ونقده له، وإدانته أوضاعه؛ فصلاح الدين الذي كان رمزاً للبطولة، والفتح، والتحرير أصبح مهزوماً، مباعاً، مقتولاً، وفي هذا رمزية لواقع الأمة العربية التي تحولت من العزة، والمنعة إلى الضعف والهوان:

يقول: (فاروق جويدة):

في أي عينٍ

سوف أحمي وجه ابني

بعد ما صلبوا صلاح الدين

يا وطني على الجُدران(2)

ويقول:

يا للمهانة عندما يغدو صلاح الدين

خلف القُدس مطروداً

بِلا أهلٍ.. بِلا سكنٍ

---

(1) قصيدته: « يا أرجا من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٢.

(2) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ٢٠٠.

بلا وطنٍ بلا سلطان[1]

كما تجد – في هذا السياق المُدين الواقع المتخاذل – عبارات مثل: - (صلاة الفجر الغائبة/ وعيون الصبح المظلمة/ وصوت المآذن المتسائل/ والقناديل المطفأة/ والخبز المسموم/ والماء المسموم/ والحلم المسموم[2]/ والنوق المذبوحة/ والحياة الوثنية/ والسيوف الزنديقة[3]..)-؛ لتغدو في سياقا ا رموزاً تجسد صورة ا د العربي الضائع، والواقع المتشرذم الذي يشكل بؤرة أمليه للذات الشاعرة، التي تتجه إلى نقده، وإدانته عبر هذه العبارات الرامزة، وبطريقة غير مباشرة، بعد أن ملأها الخطاب الشعري بشحنات انفعالية، وشعورية تولدت منها هذه الدلالات الرامزة كما في قول: (أحمد دحبور):

أقولُ لكم: رأيت النوق في وادي الغضا تذْبح

رأيت الفَارس العربي يسألُ كسرةً من خبز حطينٍ

ولا ينجح[4]

فقد جعل الشاعر من النوق المذبوحة في وادي الغضا رمزاً للأمة العربية بشموخها، وكبريائها، وبما توحي به الناقة من الأصالة، والعراقة، وما يوحي به ذبحها من اضمحلال هذه الأصالة؛ وتلاشيها[5].

وفي هذا الإيحاء الرامز غنىً يرقي بالصورة الشعرية إلى آفاق من التأثير، والإثارة في نفس المتلقي أضعاف ما لو اتجه الشاعر إلى تقرير الفكرة، والتعبير عنها بشكل مباشر وصريح.

---

(١) المصدر نفسه: ص ٢٠٠-٢٠١ انظر في توظيف هذه الرموز للدلالة على حالة الواقع الراهن: بدوي، د. عبده: قصيدته:« الأقمار والموت في بيروت »، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٨٠.

(٢) انظر في هذه الألفاظ – على سبيل المثال -: جويدة، فاروق: « قصيدته: «رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: «قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٣، ١٩٧، ١٩٨.

(٣) انظر: مباركي، محمد مسير: قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص٣١.

(٤) قصيدته: « حكاية الولد الفلسطيني»، «ديوانه »، ص ١٩٩.

(٥) انظر: الآغا، يحيى زكريا: «جماليات القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٢٠١-٢٠٢.

لتأتي بعد هذا كلمات مثل: (الكلاب/ والغربان/ والديدان/ والجـراد/ والفئـران/ وفلول المغول/ وقراصنة الخبز/ وجيوش ا وس/ وبغاة الشر..) رموزاً للمعتدين على الأمـة، الغاصبين أراضيها، المتسلطين على مقدرا ا، في مقابل كلمات: (السماسـرة/ الـدجالين/ السفاحين/ المزيفين/رجال البورصة السوداء/ الطبل البدائي/ الطبل الأجوف/ الراقصين على الحبال..) التي جاءت رموزاً للمنتفعين، والمتآمرين من أبناء الأمة الإسلامية الـذين خـذلوا أمتهم، وباعوا كرامتها وهي في أمس الحاجة إلى نصر م، وعو م، كما في قول: (كمـال عمار):

لا يخدعك الطبلُ الأجوف في **الكلمات**

عن حطين[1]

وقول: (أمل دنقل):

يا أيها الطبلُ البدائي الذي تراقص الموتى

على إيقاعه المَجنون[2]

فالطبل رمز للنفاق الزائف، والجعجة الفارغة، والهتافات الجوفاء، وقد جاء بصـفتين تآزرتا في تحقيق دلالته الرمزية هما: (البدائي/ وا نون)؛ وذلك لتحقيق الغاية الـتي رغـب الخطاب الشعري في تصويرها، وهي انخداع الناس ذا الطبل الفارغ، وتراقصـهم علـى إيقاعه، لتأتي – بعد ذلك- دلالة الموتى الرامزة إلى الموت المعنوي المستلزم افتقاد القدرة على التمييز، والإحساس؛ ليتلاءم مع صورة التراقص على الطبل البدائي ا نون؛ إذ لا يتـراقص على هذا الطبل ذه الموصوفات إلا الموتى؛ ومن هنا فالنص يتخذ من هذه الدلالة الرامـزة للطبل وسيلة للإبانة عن الضعف، والتمزق، وفقدان الأشياء حقائقها، وانعدام الشعور ـا بسبب الزيف الذي يعبث بالواقع[3].

لقد استطاع التوظيف الرمزي للكلمات في هذه المعالجات وأمثالها أن ينقل المعـاني بشكل موحٍ، ومثير، دون إسهاب، أو مباشرة؛ وهذه هي قدرة الرمز على استجلاب المعاني

---

(١) قصيدته: « كابوس أبي الطيب »، ديوانه: « صياد الوهم»، ص ٤٤.

(٢) قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »، « الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠.

(٣) انظر: عيد، د. رجاء: « لغة الشعر »، ص ٣٥٢.

وإعادة خلقها في نفس المتلقي، ووعيه؛ فالرمز – كما كان يرى كولريدج- أشبه ما يكون بكرة ثلجية تتدحرج مجمعة عليها كل شيءٍ تصادفه، فهو لا يدعنا نقف جانبـاً، ونحيـل الطرف فيه، بل يسحبنا إلى تجربته هو، التي هي – في الوقـت نفسـه – تجربـة الشـاعر وعالمه[1].

ومن الألفاظ التي أجاد بعض الشعراء تفتيق دلالتها الرمزية، وتوظيفها رافداً تعبيريـاً في التجربة الاستلهامية لصلاح الدين وحطين: **المكان، والألوان؛ أما المكان** – فهو: ذلـك الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه[2]- فقد أخـذ بعداً رمزياً تجاوز حدوده الجغرافية إلى آفاق واسعة؛ فالمكان (لا يقتصر على كونـه أبعـاداً هندسية، وحجوماً، ولكنه – فضلاً عن ذلك – نظام من العلاقات ا ردة، يستخرج مـن الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني ا رد) [3]، وقد تحققت رمزية المكان من خلال ما أوحى به من إيحاءات، وما اكتـنـزه مـن ارتباطـات نفسية، وشعورية تسارعت إلى الذهن بمجرد إيماضا ا في النص الشعري؛ فالكلمة لا تخلـق معانيها، ولا تتشكل إلا من خلال ما يرتبط ا من ظلال، وإيحاءات؛ وأسماء المواضع ليست بدعاً في هذا الأمر؛ فغالباً ما تحظى بصفات يئها للشاعرية التي تتجاوز ـا الاسـتعمال التوصيلي المحض إلى إضفاء مسحة من الجمال، والايحاء الرمزي على الكلام مـن خـلال حركة المكان في اللغة الشعرية، وفاعليته في المتن الشعري [4]؛ خصوصاً تلك الأماكن التي لها ارتباطا ا التاريخية، والإسلامية – والتي عادة ما يستدعي الـذهن – بمجـرد ورودهـا- الأحداث التاريخية، والحمولات الشعورية، والشخصيات الإسلامية المرتبطة ا فاستحضـار الرمز الشعري في النص يهدف إلى تقديم وظيفة إشعاعية، ونحن بمجرد قراءتنا له نستدعي من ذاكرتنا ما يقترن به من ظلال، وإيحاءات، وقد يتجاوز الأمر ذلك إلى مستوى استحضـار

---

(١) انظر: «الخيال الرمزي»، ترجمة: عيسى علي العاكوب، (بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٩٢م)، ص٦٦.

(٢) انظر: النضير، ياسين: « الرواية والمكان»، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بدون تاريخ)، ص١٦-١٧.

(٣) عثمان، اعتدال: « إضاءة النص »، ص ٧.

(٤) انظر: الثبيتي، د. جريدي المنصوري: « شاعرية المكان »، ص ٧٨.

مرحلة تاريخية كاملة مقترنة به؛ خاصة وأن العلاقة بين المكان والحدث وبين الشخصية الفاعلة فيه علاقة تلازمية، يستوجب وجود كل منهما الآخر، ويؤثر فيه [1].

والشعراء المعاصرون في توظيفهم رمزية المكان استدعوا نوعين من الأمكنة:

أولهما: المكان المحبوب، الأثير الذي يحبه الشاعر، ويعشقه، ويرتبط به، أو على حد تعبير غاستون باشلار: المكان الذي نحب، والذي نتجذب نحوه؛ لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور[2]؛ كالقدس/ والأقصى/ وحطين/ وعكا/وأريحا/ والشقيف/ وغزة/ وعسقلان/ والرملة/ وفلسطين/ وبيروت..؛ وغالباً ما يحرص الخطاب الشعري عند ذكره هذه الأماكن على إبراز أهمية المكان في صورة بطولية منفردة تتجاوز به كونه بقعة جغرافية محددة إلى جعله رمزاً للوطن، والمستقبل، والانتصار المأمول، مسهماً الخيال الشعري في تشكيل معالم المكان، وأبعاده؛ فـ(المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع)[3].

وأحياناً قد يمزج الشاعر هذه الدلالات الإيجائية بالدلالات السالبة التي تجسد اقتفاء الوطن وضياعه، خاصة في القصائد التي أعقبت نكسة السابع والستين التي أصابت النفوس بالإحباط والإكتئاب، وفقدان الصدق في كل ما هو مألوف عندما احتلت أجزاء من الوطن العربي في هذه المرحلة؛ فكان حتماً أن تتداعى صورة المكان المسلوب إلى ذهن الشاعر المعاصر ليعبر عنها بدلالة سالبة[4].

وعادة ما يتم بناء رمزية المكان – في هذا الجانب – من خلال لغة استرجاعية تخترق الزمن لتعود إلى ماضي المكان، محاولةً بعثه، وتفعيله في المستقبل، مما يوقع نوعاً من الحركية

---

(١) انظر في هذا: حسين، خالد حسين: « شعرية المكان في الرواية الجديدة»، (كتاب الرياض: ع٨٣، ٢٠٠٠م)، ص ١٠١-١٠٢.

(٢) انظر: «جماليات المكان »، ترجمة: غالب هلسا، ط (٤)، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص ٣١.

(٣) عثمان، اعتدال: « إضاءة النص»، ص ٧.

(٤) انظر: مبروك، مراد عبدالرحمن: « جماليات التشكيل المكاني في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، علامات في النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جزء ٣٤، ع٣، مج٣، شعبان، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ص٣٨٥.

بين الماضي والحاضر[١]، أو ما يمكن أن يطلق عليه التطلع للمكان المرجو علـى مسـتوى الحلم[٢]، ومن النماذج على هذا النوع من الأمكنة الرامزة قول: (سليم سعيد):

فَاخرج صلاح الدين

من حطين

من غَور السنين

من الشقيف[٣]

فالمكان: (حطين) و (الشقيف) أصبحا في النص رمزين موحيين بالعزة، والنصـرة، والتمكين، تراجع إليهما الشاعر عبر صور تراسلية طريفة، متماهياً فيها مع المكان، وأحداثه، ومع الشخصية الصلاحية الصانعة هذه الأحداث، والشاعر يـومض إلى دلالـة المكـان، ورمزيته، وارتباطاته إيماضاً سريعاً، معتمداً على ذهنية المتلقي الذي يدرك قدرة المكـان في تملكه على الأنا المتكلمة في كينونتها النفسية والمعنوية، وتعلقها به، وخضوعها له، وقد رأى البعض هذا التعالق مع المكان في دلالته الرمزية تعبيراً عـن الـذات الشـاعرة في آمالهـا، وأحلامها، وطموحا ا؛ فالمكان في محصلته النهائية هو الإنسان نفسه[٤].

وقد يضفي الواحد من الشعراء على المكان الأليف عنده، المحبوب لديه، الصـفات الإنسانية التي تتجاوز به حقيقته الجامدة الهامدة إلى أن يصبح في حسه حياً، مواراً، متفاعلاً، متخذاً له رمز المرأة؛ التي اكتسبت في الشعر بعداً فنياً حين توحدت مع مشـاعر الإسـقاط النفسي للتعبير عن موقف ما كالغربة، أو الحزن، أو القلق الوجودي، أو الحب العارم، أوما قد تمثله المرأة من كو ا رمزاً للحياة التي يتمناها الشاعر[٥]؛ بوصف المرأة (أعظم رمز للحياة يعكس حاجة الإنسان الأصيلة إلى عالم لا يتصالح مع مخاوفه، وحينما يظهر التوتر بين الخير

---

(١) انظر: عوين، د. أحمد: « أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان»، (الاسكندرية: دار الوفاء لـدنيا الطباعة، والنشر، بدون تاريخ)، ص ٦٣، ٦٥.

(٢) انظر: مبروك، مراد عبدالرحمن: « بحثه السابق»، ص٣٨٦.

(٣) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤٢.

(٤) انظر: الصائغ، د. وجدان عبدالإله: « شعرية المكان في قصائد عبدالحفيظ النهاري»، كتا ا: «العرش والهدهـد: مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في الخطاب الشعري اليمني »، ص ٢٦٠، ٢٦٤.

(٥) انظر: عيد، د. رجاء: « لغة الشعر »، ص ١٥١.

والشر، والتجدد والفناء يظهر رمز المرأة؛ جامعاً في إهابه كل بواعـث الحيـاة، والمـوت، والحب، والرغبة، والثقة، والخوف) [1]، فقد جعل (أحمد صالح الصالح) من بـيروت رمـزاً للمرأة الفاتنة المعشوقة التي تمتد إليها يد الباغي الآثم في ليلة زفافها فقال:

بيروت

يا أحلى الحسان

تغلك المأساة

تأكُلُ من هواك كما تشاء

ذَبحوك في ثَوبِ الزفاف

وحطموا بِيد الجَريمة

كُل أسورة الحلي [2]

وجعل (أمل دنقل) من مصر رمزاً للأم الحنون، المعذبة بالبكاء على أبنائها حين قال:

وأنت تبكين على الأبناءِ

تبكين؟

يا سافيةً دائرةً ينكسر الحنين

في قلبِها، ونيلُك الجاري على خد النجوع

مجرى دموع [3]

والنوع الآخر من المكان الرمزي الذي تغنى به الخطاب الشعري المكان المُعادي، أو المنبوذ؛ والمعاداة للمكان – هنا – لا تأتي لذاتية المكان، وإنما لتوظيف المكان بشكل مغـاير لتاريخيته، ومكانته؛ والموقف الذي يتخذه الشاعر من المكان لا يتخذه منه بوصفه مكاناً بقدر ما يتخذه من الذين شوهوا قيمة المكان، وأحالوه إلى وضعيته الراهنة؛ ومن هنا ينسحب هذا

---

(١) عبدالسميع، حسنة: « الرمز الجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة»، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٤، ع٢، ١٩٩٥م)، ص ٥٩.

(٢) قصيدته: « إلى المليحة بيروت »، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص ٧١-٧٢.

(٣) قصيدته: « لا وقت للبكاء »، «الأعمال الشعرية»، ص ٣١٦.

الموقف إلى المكان ذاته، ليغدو بمجرد ذكره رمزاً للذل، والمهانة، والاستسلام؛ فينفر الشاعر منه، وقد يشوه جماليته، وإن كان الشاعر – في هذا المقام – لا يغيب عن ذهنه قيمة المكان التاريخية التي يظل محتفظاً ا، والتي تسهم في تعميق الدلالة الرمزيـة للمكـان في صـورته الحاضرة، ومن النماذج على هذا خارطة الوطن العربي التي وظفها الشاعر (مـأمون فريـز جرار) رمزاً للوضع العربي المتردي في صورته الراهنة فقال:

أتأملُ خارطةَ الْوطَنِ العربي

مشوهةً هذي الخَارطةُ العربية

مكْتوب بِحروف سوداء

لا يسمح بالتجوالِ عليها إلا للغرباء

وأمر يكْفي في **حذَر**

فَوق الخارطَة العربية

وأحس دمامل حقْد في **كل الأرجاء**[(١)]

فالإشارة إلى خارطة الوطن العربي الممتلئة بدمامل الحقد: يعني الضياع والتشـويه، ويرمز إلى السقوط والتردي، وإلى الوطن الضائع الذي لا يرغبه الشاعر ذه الصورة التي هو عليها.

ومنه –كذلك– صورة (مدريد) في معالجات بعض الشعراء الذين جعلوا منها رمزاً للتخاذل، والهوان، والتقهقر العربي[(٢)]؛ وهذه الرمزية تأتت من انعكاس المكـان في بعـده الخارجي على الذات الشاعرة، فاتسمت النظرة إلى المكان ذه القتامة، مستمدة عمقها من الظروف السياسية التي شهد ا مدريد إبان معاهدة السلام الفلسطيني الصهيوني؛ و ذا تصبح رمزية المكان مرآة للأوضاع السياسية، والاجتماعية المرتبطة ا.

(١) قصيدته: « مشاهد من عالم القهر»، ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٧.

(٢) انظر على سبيل المثال: العطوي، محمد فرج قصيدته: « مدريد»، ديوانه « بوح الروح»، ص ٤٢-٤٣، وانظـر: الزهراني، صالح بن سعيد: قصيدته «هرمجدوه»، ديوانه،« فصول من سيرة الرماد»، ص١٠.

وأحياناً يأتي المكان المنبوذ، أو المكروه عاماً غير محدد ببقعة في إطارهـا الجغـرافي؛ ليشكله الخطاب الشعري عبر أوصاف متعددة، ليحمل صورة مناقصة لحقيقته الطبيعية الـتي تألفها النفس، وترغب التواؤم معها، مشكلاً ا الخطاب الشعري صورة رمزية معادلة للواقع الذي ينتقده، ويرفض التعايش معه كما في قول: (محمد العيد الخطراوي:

في سهلنا الموبوءِ واليقاع

في غابِنا المْملُوء بالذُباب

وفي عيونِنا المنتوفة الأهداب

قد عشعشت ا قوافلُ الذئاب(١)

(فالسهل الموبوء، والغاب المملوء بالذباب) رموز مكانية تجسد شيئاً من صورة الواقع المعاصر الذي يرغب الشاعر في تصويره من خلال هذه الأوصاف التي تحيل المكان إلى مكان مكروه تتناسب صورته مع صورة الواقع المرفوض الذي ترمز إليه.

والتوظيف الرامز للمكان في هذه المعالجات يوحي بالتوق، والانعتـاق مـن هـذه الأماكن بصور ا الكئيبة، وما ترمز إليه؛ لأ ا – حينئذ- قد فارقت طبيعتها التي كان يألفها الشاعر، ويرغب فيها، مما يكشف استثمار دلالة المكان الرامزة بنوعية المرغوب والمكـروه، كما يكشف عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في أبعادها أماكن متنوعة، تعطـي معـنىً حسياً بالطبيعة، وبالماضي، وبالحال، وبالواقع، وتجمع بين الرؤية المنبثقة من أحاسيس الأنا – بما يحيط ا– والتخيل الذي يحيل هذه الأحاسيس إلى صور رمزية معجبة(٢).

وتأتي رمزية الألوان مقوماً آخر في **بنية الرمز الجزئي** في **المعالجـات الصـلاحية**، حيث (تشكل الصورة اللونية مظهراً حسياً يحدث توتراً في المتلقي) (٣)، وتتجاوز دلالة اللون الأثر الظاهري إلى ما وراءه من آثار نفسية تتجاوز سطح الألوان(٤)، وقد فطن النقاد القدامى

---

(١) قصيدته: « حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٨.

(٢) انظر: النصير، ياسين: « جماليات المكان في شعر السياب»، (سوريا: دار المدى، ١٩٩٥م)، ص٢٠.

(٣) الصمادي، د. امتنان عثمان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ١٥٠.

(٤) انظر: نوفل، د. يوسف حسن: « الصورة الشعرية والرمز اللوني »، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م)،ص٣.

لدلالة اللون النفسية حين شبهوا الأثر الذي يحدثه الشعر بأثر التصاوير المعجبة[1]، وتعـدى إدراكهم لدلالة اللون إلى ما يثيره اللون مما وراء الحس من آثار نفسية، وأبعاد شعورية، ومن متنافرات تؤلف بين أجزائها الصورة الشعرية[2]؛ (والألوان تستعمل في العادة لإضفاء صـفة صورية توضح هيئة الموصوف، ولكنها في القصيدة تنحرف عن هذه المعياريـة الوظيفيـة، وتتداخل الدلالات، وتطفو على سطح النص علائق المغايرة والانزياح) [3]، وقد وجـد د. عبدالعزيز المقالح في العلاقة الوثيقة بين الكلمة واللون، واستيحاء الشعر للفنون التشكيلية – وجد فيها إعلاناً عن العصر، وشهادة بأن الإنسان يتحرك نحو المستقبل دون أن يفقد الوعي بعنصري الزمن والتاريخ[4]؛ غير أن الألوان التي تضمنها الخطـاب الشـعري المعاصـر في المعالجات الصلاحية بدلالا ا الرمزية لم تكن بالوفرة مقارنة بغيرها من الرموز المفردة؛ حيث ركز الخطاب الشعري على ثلاثة ألوان هي: الأحمر/ والأخضر/ والأبيض، وقد جاء توظيفها في دائرة اللون المفرد بعيداً عن المزج، أو التركيب بغيرها من الألوان الأخرى؛ والغالـب في هذه الألوان الثلاثة كو ا جاءت في النص الشعري عنصراً من عناصر أخرى تضافرت معـاً في بناء الصورة الشعرية، ولم تكن هي أهم عنصر فيها، كما أ ا ظلت مشدودة إلى الجانب الحسي والنفسي في تشكيلها وبنائها، ولم تتجاوز ذلـك إلى مـا وراءهمـا مـن الـرؤى الاستبطانية، أو شطحات الحلم. ويستلزم الوقوف على دلالات اللون في البنـاء الشـعري النظر في السياق الذي تولدت منه هذه الدلالات؛ (ذلك أن أية محاولة للوقوف على طريقة الشاعر في استخدام الكلمات الدالة على الألوان لا تنصب العناية فيها على الكلمة في ذا ا معزولة عن السياق العام للنص، إذ يعني ذلك إجراء محاولات غير مثمرة مع ألفاظ معجمية

---

(١) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر: « أسرار البلاغة»، ص ٣٤٢-٣٤٣.

(٢) انظر كلام عبدالقاهر الجرجاني في تعليقه على بيت النابغة: (فإنك كالليل الذي هو مدركي)، وربطه دلالة الليـل وسواده بنفسية النابغة الهارب من بطش النعمان. « أسرار البلاغة»، ص ٢٥٤-٢٥٥ ؛
يقول د. يوسف حسن نوفل معلقاً على كلام عبدالقاهر: (وفي هذا مراعاة للأثر النفسي يتعدى حسية اللـون الأسود المفهوم من الليل إلى الفارق النفسي من وحشية إدراك الليل، وأنس إدراك النهار)، «الصـورة الشـعرية والرمز اللوني»، ص ١٤.

(٣) العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٢١٢.

(٤) انظر: « شعرية اللون: قراءة في كائنات مملكة الليل »، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١، ع٣، ١٩٩٦م)، ص ٣٢.

ذات دلالات جزئية محصورة في نطاق مدلولها في ذا ا، كما أنه يفقد الكلمة كـثيراً مـن عطائها الناتج من مجاور ا غيرها من الكلمات، وتحاورها معها)[1]. وقد جاء اللون الأحمر مرتبطاً في دلالته بالدم في سياقات تعبر عن القوة، والعنف، والمواجهة، وغدا هذا اللون دالاً رمزياً على الجهاد، والنضال، والفداء، كما غدا دالاً رمزياً على التدبير، والقتل، والموت في المعالجات التي تناولت ممارسة الصهاينة مع الشعب الفلسطيني؛ وكأن هذا اللون قد تحول إلى أداة تخريب تحيل الأرض إلى دمار، وهو ذه الدلالة الرامزة لا يـدخل اعتباطـاً في بنـاء الصورة، بل غالباً ما يوفر الشاعر لدخوله موازنات نفسية، ومقدمات إيحائية تحقق له هـذه الرمزية [2]، وقد أشار البحث في تناوله مفردة الدم في المعجم الشعري إلى ارتباطها بـاللون الأحمر، وأشار هناك إلى استمدادا ا الرمزية، ودلالا ا الأحادية والثنائية[3].

أما اللون الأخضر فقد جاء رمزاً للأصالة، والنماء، والعراقة كما جاء رمزاً للخصوبة والعطاء، وأحالت ارتباطاته التعبيرية إلى الأمل، والتفاؤل، والعطاء المتجدد، وغالباً ما جاءت السياقات الموظفة هذا اللون متجاوزة المباشرة إلى آفاق من التوظيف الفني، المعتمـد علـى التصوير، والإيحاء، مقترناً توظيفه بجانبين:

الجانب الأول: جانب الأرض والوطن التي جاءت الخضرة فيه رمزاً لخصوبة الوطن، وغناه، وجماله كما في قول: (حيدر محمود) مخاطباً صلاح الدين:

سيقْتلعونَ عينيها

...

لأنك كُنت

من خصلاتها الْخضراء

تجدلُ رايةَ الأقْصى[4]

وقول: (فاروق جويدة):

---

(١) نوفل، د. يوسف حسن: « الصورة الشعرية والرمز اللوني »، ص٤١.

(٢) انظر: الصحناوي، د. هدى: « فضاءات اللون في الشعر: الشعر السوري نموذجاً»، ص٢٠٤.

(٣) انظر الباب الثاني من هذه الدراسة..

(٤) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، « الأعمال الكاملة»، ص ٥٥.

وطن على أرجائه الخضراءِ هل الوحي

في التوراة، والانجيل، والقُرآن(١)

والجانب الآخر هو: الجانب الجهادي الذي جاء فيه اللون الأخضر رمـزاً للفـتح، والنصر، والتحرير، وارتبط برايات الجيش الصلاحي الفاتح التي يحلم بعودتها الشاعر المعاصر؛ كما في قول (فيصل التلاوي):

يدفعه الجيش الزاحف بالرايات الخضر(٢)

ويأتي اللون الأبيض مجسداً رمزية الشفافية، والنقاء، والطهارة؛ بحكم التلازم العـرفي بين هذا اللون، وما يرمز إليه(٣)؛ والخطاب الشعري المعاصر الذي استدعى صلاح الدين لم يذكر كلمة البياض بلفظ مباشر، وإنما وظف لوازم هـذه الكلمـة كالصـبح/ والفجـر/ والإشراق.. كما في قول (فاروق جويدة):

وطن يلون الصبح كان

وطن يلون الفرح

حين يجيءُ منتصراً على الأحزان(٤)

والمتأمل يجد أن هذه المفردات في دلالتها على البياض قد اقترنت بموجـودات مـن لوازم الارتباط بها: الرقة، والشفافية كالوطن –مثلاً-؛ (وعلى هذا يتجه البياض إلى إضافة بعد آخر يزيد من ضغطه الدلالي على المتلقي؛ بحيث يستثير فيه مشاعر العطف، والحنـان، ويستدعي مشاعر الشفقة) (٥).

وهكذا نجد أن عالم اللون برمزيته الشفيفة، وقدراته الإيحائية في هذه المعالجات (يثير الدهشة لخصوبته وغناه، وقدرته على احتواء صور الإدراك بكافة مستوياتها؛ سواء ما يتصل

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٥.

(٢) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: «أوراق مسافر»، ص ٦١.

(٣) انظر في موحيات البياض، ودلالاته الرمزية: المنصوري، د. أحمد مقبل: « اللون في الشعر الأندلسي حـتى نهايـة عصر الطوائف»، (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص ٦٣-٧٧.

(٤) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٤.

(٥) عبدالمطلب، د. محمد: « قراءات أسلوبية في الشعر الحديث»، ص ١٣٦.

منها بالجوانب النفسية، أو الاجتماعية، أو الثقافية، وقدرته على تشكيل الواقع بمقولاته التي يستمدها من المواضعة أحياناً، ومن الدلالية الإضافية أحياناً أخرى) [١].

ومن الرموز المفردة التي وظفها الشعراء المعاصرون في **معالجاتهم الصلاحية رمزية الشخصيات، والأحداث**، إذ تجد عدداً كبيراً من الشخصيات التراثية، والأحداث التاريخية قد أخذت طريقها إلى النصوص الشعرية في حشد متداخل؛ غالباً ما يكون دون تعمق، أو توقف عند دلالاتها، يومض إليها الشاعر إيماضاً سريعاً، مفيداً من رمزيتها في الإيحاء بجانب من جوانب رؤيته الشعرية، أو التأكيد عليها.

ففي جانب الشخصيات حظيت الشخصيات التراثية بالنصيب الأوفر؛ كونها أهم العناصر التراثية التي غالباً ما يستدعيها المتن الشعري، وأكثرها طواعية، واستجابة للتعبير الترميزي، حيث يزخر التراث بالشخصيات الفاعلة، والموحية التي استحوذت على الوعي الجمعي فأصبحت ذات رصيد دلالي عميق في ذهن المتلقي بجوانبها المتعددة، وملامحها الواسعة، كما زخر – كذلك – بشخصيات أخرى مثلت القهر، والتسلط، والجبروت، وحبها سفك الدماء؛ فسطّرت سطوراً مظلمة في صفحات التاريخ، وارتبطت في أعماق الوعي الجمعي بالسقوط والسلبية[٢].

وقد استدعى الشعراء المعاصرون في هذا الإطار – الشخصيات الدينية، والتاريخية: الإيجابية منها والسلبية، والشخصيات الصوفية والأسطورية إلى جانب الشخصيات الواقعية؛ وغالباً ما تشكلت الدلالات الرمزية للشخصيات الدينية والتاريخية وفقاً لسياقاتها التاريخية، ولم يند عن هذا إلا بعض الشخصيات التي جاءت في رمزيتها مغايرة لواقعها التاريخي حين وظفها الخطاب الشعري توظيفاً عكسياً للإيحاء بها عن تردي الواقع المعاصر، ونقد الخطاب الشعري له؛ ونظراً لكثرة هذه الشخصيات، وورودها بشكل إشاري جزئي يتعذر معه الوقوف على دلالاتها الرمزية بشكل تفصيلي، لا سيما وأن البحث لا يعنى من هذه الشخصيات إلا بما له علاقة مباشرة بالشخصية الصلاحية؛ ومع هذا كله فإنه يمكن القول: إن الشعراء المعاصرين أفادوا من رمزية بعض الشخصيات الدينية في التعبير عن رؤيتهم

---

(١) المرجع نفسه: ص ١٤٠.

(٢) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر »، ص ٥٢، ٦٥.

الشعرية، والإيحاء بمضامينها، فجاء عيسى – عليه السلام – رمـزاً للمخلـص المنقـذ[1]، ويوسف -عليه السلام- رمزاً للإنسان العربي المقهور المسجون[2] وأيوب – عليه السلام – رمزاً للصبر والتحدي[3]، ويونس – عليه السلام –رمزاً لقهر المسـتحيل[4]، وغالبـاً مـا استوحى الشعراء هذه الشخصيات بمدلولاتها التراثية، غير أن معالجاتهم جاءت تحمل أبعـاداً معاصرة من خلال التركيز على ملمح بارز في الشخصية المستلهمة، ومحاولة توظيف رمزيته في النص[5]، كما أفاد الشعراء من دلالات الشخصيات التاريخية التي قامت بدور إيجـابي في التاريخ الإسلامي، واحتلت مكانة عظيمة في ضمير الوعي الجمعـي لدلالتـها المشـرقة، وبطولاتها الواسعة، وتضحياتها العظيمة؛ فجاءت شخصيات مثل: عمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، وعكرمة بن أبي جهل، وعمرو بن العـاص – رضـي الله عنهم – رموزاً للجهاد والعزة، والكرامة، وللماضي الإسلامي المشرق[6]، وجاء موسى بـن نصير، والمعتصم، والظاهر بيبرس رموزاً للفتح، والتحرير والنصر[7]، والمتنبي رمزاً للأنفـة، والعزة، والشموخ، وعنترة رمزاً للشجاعة، والفروسية، ومقاومة الذل والاستعباد[8]، وعبلة رمزاً للمرأة المحبوبة، وقيس رمزاً للحب[9]، وهارون الرشيد رمزًا للرخاء والمنعة[10]، وبلقيس

---

(١) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « إلى المليحة بيروت »، ديوانه: « عندما يسقط العراق»، ص٧٢.

(٢) انظر: الكيلاني، نجيب: قصيدته: « القدس»، ديوانه: « عصر الشهداء»، ص ٨٠.

(٣) انظر: محمود، حيدر: قصيدته: « أيوب الفلسطيـنـي »، «الأعمال الشعرية»، ص ٦٧-٧٣.

(٤) انظر: عبدالرحمن، أسامه: قصيدته: « اليوم تجهم لي قمري»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٣٠.

(٥) انظر في توظيف الشخصيات الدينية، والدلالات المتنوعة لهذا التوظيف، وأثره في القصيدة المعاصرة: عبـدالعليم، عيد حجازي: « توظيف التراث الديني في القصيدة العربية المعاصرة»، ص ١٠٩-٢٠٧.

(٦) انظر في هذا: إسماعيل، محمود حسن: قصيدته: « وجئت أصلي»، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٧٣، وانظر: دسوقي، محمود: قصيدته « سل الأقصى»، ديوانه: « زغاريد الحجارة»، ص١٠١،وانظر أبو العمرين، خالـد: قصيدته: « ماذا قالت الحجارة؟»، ديوانه « في القدس قد نطق الحجر»، ص ٢٨.

(٧) انظر: عبدالرحمن أسامة: قصيدته: « اليوم تجهم لي قمري»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٣٠، وانظر: قميحة، د.جابر: قصيدته «الأطفال والحجارة»، ديوانه: « لله والحق وفلسطين»، ص ٦٣.

(٨) انظر: الخطراوي، محمد العيد: قصيدته: « سجدة الشكر»، ديوانه: « مرافئ الأمل»، ص ٩٧.

(٩) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « عندما يسقط العراف»، ديوانه: « عندما يسـقط العـراف»، ص١٤٩، وعبدالرحمن، أسامة: قصيدته: «اليوم تجهم لي قمري»، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص٣١.

(١٠) انظر الزهراني، صالح بن سعيد: قصيدته: « هرمجدوه»، ديوانه «فصول من سيرة الرماد»، ص٧.

وبلقيس رمزاً للأرض[١]، وغالباً ما جاءت الشخصيات متساوقة مع دلالتها التاريخية عنـد معظم الشعراء الذين استدعوها، ولم يشذ عن هذا إلا بعض الشخصـيات التاريخيـة الـتي وظفت بشكل عكسي فجاءت دلالتها الرامزة متوافقة مع هذا التوظيـف؛ حيـث يعمـد الشاعر إلى تحميلها دلالات تخالف ما وقر في أذهان الجمهور، وتوظيفها للتعبير عن قضـايا معاصرة فينحرف الرمز عن دلالته الأولى[٢]، فجاء صلاح الدين عند أمـل دنقـل رمـزاً للتخاذل والهزيمة [٣]، وطارق بن زياد- عند صالح الزهراني – رمزاً للاستسـلام والتـآمر والهوان[٤]، وخالد بن الوليد، والمتنبي، والمعتصم رموزاً للشعارات الكاذبة، والقول الفـارغ عند محمود درويش[٥]، ومعين بسيسو[٦].

وجاءت الشخصيات التاريخية السلبية رموزاً للسقوط، والتردي، والتآمر فجاء كافور رمزاً للخيانة والغدر[٧]، والحجاج رمزًا للبطش والجبروت، والقوة الغاشمة[٨]، وفرعون رمزاً رمزاً للتعالي والكبر [٩]، ومسرور رمزاً للخيانة، والمغول رمزاً للاجتيـاح والاسـتيلاء[١٠]، وامرأة العزيز رمزاً للإغراء[١١]، وامرؤ القيس رمزًا للهو والعبث[١٢]، وملك الأفرنج رمـزاً للغزاة المحتلين البلاد العربية[١٣].

---

(١) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « عندما يسقط العراق»، ديوانه: « عندما يسقط العراق»، ص١٤٦.

(٢) انظر:الرواشدة،سامح عبد العزيز: « ظواهر في لغة الشعرالعربي الحديث، واشكالية التأويل»، مجلة جامعة مؤتـة عدد سابق،ص ٤١٨

(٣) انظر قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠.

(٤) انظر قصيدته: « هرمجدوه »، ديوانه: « فصول من سيرة الرماد»، ص ١٠.

(٥) انظر قصيدته: « الصوت الضائع في الأصوات»، « ديوانه »، ج١، ص٢٨٤.

(٦) انظر قصيدته: «الرصاصة الأولى»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٤٠٠.

(٧) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « أحزان النخيل »، ديوانه «انتفضي أيتها المليحة»، ص٥٩.

(٨) انظر: عبدالرحمن، أسامة: قصيدته: « اليوم تجهم لي قمري»، ديوانه: «واستوت على الجودي»، ص٣٠.

(٩) انظر: عبدالرحمن، أسامة: قصيدته: « من سفك الحب العذري؟ »، ديوانه «واستوت على الجودي»،ص٤٨.

(١٠) انظر: هلال، عبدالناصر عبدالحميد: «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ٨٢.

(١١) انظر: العلا ق، د. علي جعفر: « في حداثة النص الشعري»، ص ٥٦.

(١٢) انظر: ابن خميس، عبدالله بن محمد: قصيدته: « شهيد تل الزعتر»، ديوانه: « على ربى اليمامة»، ص١٢٩.

(١٣) انظر: دنقل، أمل: « قصيدته»،« لا وقت للبكاء»، « الأعمال الشعرية»، ص٣١٩.

وقد استدعى البعض من الشعراء الشخصيات الأجنبية رموزاً في تناولهم الشعري؛ وإن جاء استخدامهم لها أقل في المعالجات الصلاحية مع وجودها ظاهرة في القصيدة العربية المعاصرة، والتي جاءت نتيجة لتحطم حواجز الثقافة الإقليمية أمام الفكر الإنساني العالمي؛ وقد جاءت هذه الشخصيات في استدعاءاتها الترميزية كاشفة جانباً من جوانب التعبير عن الفكرة التي يلح عليها الشاعر، حتى وإن جاءت في أشكال جزئية ومفردة؛ فالرمز يمثل طاقة هائلة لخدمة الفكرة، أو الموضوع الشعري، فالفكرة حين يعبر عنها بطريقة مباشرة تكون فاترة، ومطولة، وزائدة، أما حين يستخدم الرمز في التعبير عنها فيمكن أن تكون جلية، وحيوية ومؤثرة.

وقد جاءت تلك الرموز من الشخصيات التي امتلكت رصيداً معرفياً عند المتلقي، وكانت ذات دلالات معروفة لكثرة تداولها، وارتباطها بقضايا معينة مثل: نيرون الذي وظفه الخطاب الشعري رمزاً للجبروت، والتدمير، والخراب[١]، وجيفارا الذي جاء رمزاً للتغيير، الثورة[٢]، وأحياناً استرفد الخطاب الشعري رموزاً حاول توظيفها في السياق الشعري وشحنها بما يجعلها معبرة عن توترات العصر وضغوطه، وهموم واقعه مثل: راحيل الذي جاء رمزاً للمرأة اللعوب التي تبيع الشهوة[٣]، وكوهين وقسطنطين رمزاً للمحتل الغاصب[٤]؛ وقد وقد ظلت هذه الرموز ملتصقة بواقعها، وخلفيتها، ومرجعيتها الثقافية، مما جعلها رموزاً استهلاكية مقحمة في دلالات شائعة يكاد يدركها المتلقي بمجرد سماعه لها.

وقد جاءت دلالات الشخصيات التراثية، والأجنبية عند أغلب الشعراء بشكل إشاري لا تعمق فيه – مما أثقل كاهل القصيدة بمجموعة من أسماء الشخصيات التي لا تنصهر في وهج التجربة، ولا تنبض بما فيها من عمق وأحاسيس مؤثرة[٥] الأمرالذي أدى إلى إلى تشتت الدلالة الرامزة، وتبعثرها، إلا أن بعض المعالجات قد حققت نجاحاً – على الرغم من كل هذا –، وأفادت من دلالة الشخصيات التراثية، ورمزيتها في النص الشعري بشكل

(١) انظر: ابن خميس، عبدالله بن محمد: قصيدته: « شهيد تل الزعتر »، ديوانه: « على ربى اليمامة »،ص١٢٩.

(٢) انظر: توفيق، حسن: قصيدته: « رسالة من تحت الرصاص»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١٣١.

(٣) انظر: الصالح، أحمد صالح: قصيدته: « قراءة في يوم الغفران »، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص٤٩.

(٤) انظر: بدير، بدر: قصيدته: « من يصبح نعجة؟»، ديوانه: «ألوان من الحب»، ص ١٤٩.

(٥) انظر: زايد، د. علي عشري: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ٢٨٧.

أكثر عمقاً وإيحاء، حتى وإن جاءت هذه الدلالة لمحة سريعة؛ فليست كل إشارة تعد مزلقـاً فنياً، بل إن الشاعر المبدع متى ما تمكنت أدواته الفنية من استغلال هذه الإشارات فإنه يقف ا على مشارف الرمز الرائع، ويجعل منها صورة شعرية قادرة علـى الإثـارة، وتوسـيع الدلالات الشعورية والفكرية(١)؛ ومن هذه المعالجات – على سبيل المثال – قـول: (أمـل دنقل):

وأمي التي تظل في **فناء البيت**

مفْروحةَ العينين، مسترسلةَ الرثاءِ

تنكُثُ بالعود على التربة

رأيتها الخنساءَ

ترثي شبابها المستشهدين في **العراء**(٢)

فالشاعر استدعى الخنساء مفيداً من ملمح الحزن، والتفجع في شخصيتها، ليجعـل منها رمزاً لمصر في تفجعها على أبنائها الشهداء الذين قضوا في حرب حزيران؛ وهو ـذا التوظيف الرامز لشخصية الخنساء أثرى معالجته الشعرية، وارتقى ا إلى أفق من الإيحاء الفني الجميل؛ (فاللحظة التراثية – هنا – تظل إشارة لغوية ترد في إطار الصورة الجزئية للقصيدة؛ لكنها ملتحمة بنسيجها؛ إذ يصعب عبور القصيدة عبوراً جمالياً إلا في ضوء فهم مثل هـذه الإشارات التراثية المتواترة في القصيدة، إذ تشكل هذه الإشارات التراثية فراغات موحيـة لا بد للمتلقي من استدعاء إيحاءا ا ليتسنى له فهم الصورة الكلية للقصيدة) (٣).

أما الأحداث التاريخية فإ ا لا تكاد تبتعد في توظيفا ا الرامزة، وتلميحا ا الجزئيـة عن الشخصيات، غير أن الخطاب الشعري قد استثمر رمزية الأحداث في جانبين:

الجانب الأول: الجانب الإيجابي الذي جعل من الحدث التاريخي، رمزاً على الماضـي المشرق المليء بالعزة، والكرامة، والانتصارات؛ وهنا تنهض الأحداث الفاعلة، والمـؤثرة في

(١) انظر: محمد، شعبان عبدالحكيم: « دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو»، ص٢٧٩.

(٢) قصيدته: « لا وقت للبكاء»، «الأعمال الشعرية»، ص ٣١٨.

(٣) أبو مراد، د. فتحي محمد رفيق: « شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية»، ص ٢٢٦.

التاريخ الإسلامي هذه المهمة؛ حيث وجد فيها الخطاب الشعري كثيراً من الدلالات الرامزة الغنية بذلك؛ فقد (وجد الشعراء المعاصرون في الأحداث التاريخية مجالاً واسعاً يتيح لهم الانطلاق إلى عالم أكثر ثراءً، وعمقاً؛ خاصة أن الحدث التاريخي يحقق نجاحاً فنياً عند استدعائه إذا كان له امتداد زماني ومكاني خصب يمنح الشاعر فرصة أن ينقل من خلاله عالمه، وتجربته)[1]؛ وفي هذا الجانب جاءت (بدر، واليرموك، والقادسية، وحطين، وعين جالوت، وميسلون) رموزاً دالة على المجد، والنصر، والعزة، والشموخ، والفخر بالماضي المشرق بكل ألقه وتوهجه.

وغالباً ما وظف الشعراء رمزية هذه المعارك التي ارتبطت بالانتصارات للإيحاء بزمنين متضادين: الماضي في قوته وعزته، والحاضر المنطفىء بترديه، وتخاذله، وانهزامه؛ مما أوجد في الخطاب الشعري شكلاً من أشكال المفارقة الحادة التي تسهم في انتاج الدلالة المعاصرة[2]؛ لذلك جاءت التلميحات إلى هذه المعارك كالشخصيات التاريخية إشارات عجلى يكتفي فيها الشاعر باستلهام روح الحادثة، والإيماض برمزيتها في السياق دون تعمق، أو توقف كاشف لأبعادها؛ ومثل هذه الإشارات لا تخلق – في الغالب – رمزاً خصباً له أثره الفاعل في نفس المتلقي وإن أسهمت في بناء مفارقة زمنية قصد إليها الخطاب الشعري قصداً.

والجانب الآخر الذي استثمر فيه الخطاب الشعري رمزية هذه الأحداث هو: جانب الواقع المنكسر الذي جاءت بعض هذه الأحداث رموزاً له بطريقة مغايرة، ومعاكسة لدلالتها الحقيقية؛ فجاءت بدر، وحطين، والقادسية رموزاً للكذب، والزيف، والدجل، ومخادعة الجماهير، وصورةً للمعارك الوهمية، مسهماً السياق الشعري في تفتيق هذه الدلالات، والإفصاح عنها؛ وهنا تصبح هذه المعارك رموزاً واقعية تختزل صورة الواقع، وتفضح تخاذله المهين، مخالفة حقيقتها، ومرجعيتها التاريخية؛ وهكذا هو الرمز في إيحائه؛ فهو لا يعتمد على مبدأ التناظر، أو التماثل، ولا يتوقف عند حدودالمشابهة – دائماً- بل إنه قد يقوم على التناقض، والتخالف منبثقاً من خلال أبنية العلاقات السياقية، وما تعززه من أنماط تناسقية،

---

(١) هلال، عبدالناصر عبدالحميد: « توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر»، ص ١٧٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه: ص١٨٤.

ونظام لغوي مكثف بالمحتمل، مما يدفع بالمتلقي إلى تجاوز حدود الالتقاط المباشر للأشـياء إلى المتضاد والمتخالف(١).

أما الرموز الصوفية، والأسطورية فإنها تكاد تكون قليلة في المعالجات الصـلاحية؛ فلم يظفر البحث من الرموز الصوفية إلا برمز (ليلى) الدال على الحب عند المتصوفة، ورمز الحلاج(٢)، وبشر الحافي، ومن الرموز الأسطورية ظفر البحث برمزي (تموز وعشتار)، وقـد جاءت أكثر هذه الرموز مجتمعة في قصيدة: (تنويعات صوفية) لـ(فوزي العنتيل) التي قال فيها:

يا ليلى

أسرى الحَلاج إلى أغْصان حديقتك الزرقاء

ناداه الوجد فَعانق نور أناملك البيضاء

ضحك الحلاج فَغنينا،وتساقَينا

وتفرقْنا.. وتلاقينا..

ارتعش البحر، ورقَص الزهر

---

(١) انظر: عيد، د.رجاء: « لغة الشعر»، ص ١١٠.

(٢) يعد الحَلاج من أشهر الشخصيات الصوفية المستدعاه في الخطاب الشعري المعاصر، وأكثر انتشاراً وورودا؛ فقـد استدعاه عدد من الشعراء، وشغف به بعض شعراء الحداثة على وجه الخصوص؛ نظراً لما ينضوي عليه من عناصر إيحائية متعددة من أبرزها: مواجهة السلطة، والتعلق والصفاء الروحي، والإيمان بالكلمة، والعذابات والمحن الـتي قاسها الحلاج في حياته، والتي وجد فيها بعض الشعراء المعاصرين صورة مقابلة للعذابات الفكرية التي يواجهونها في مجتمعاتهم، وقد تصدى د.مختار أبو غالي لتناول أوجه مأساة الحلاج، وأنماط توظيفها في الشعر المعاصـر مـن ==خلال كتابه: «توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث»، ط(١)، (جامعة الكويت: لجنة التـأليف والتعريب، والنشر، ١٩٩٧م)، كما تناولت عدد من الدراسات والبحوث توظيف شخصية الحلاج في الشـعر المعاصر منها على سبيل المثال:

- « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، د. علي عشري زايد، ص١٠٩-١١٧.
- و«توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر »، لعبدالناصر عبدالحميد هلال، ص ٥٨.
- و« الأسطورة في الشعر العربي المعاصر»، د. يوسف حلاوي، ط(١)، (بـيروت: دار الآداب، ١٩٩٤م)، ص١٠٢-١٢٤.

وصلى الفَجر على الندمان[1]

إلى أن قال:

وفَاض العطْر على السمار

فَعاد الشوق إلى آذَار

وصبا تموز إلى عشتار

لَكنك يا بِشر الحافي مزقْت رداءَك

في تشرين[2]

فالشاعر تحدث – كما رأى د.مختار أبو غالي – عن تجربة وطنية تمثلت في هزيمة حزيران (١٣٨٧هـ/١٩٦٧م)، وما تبعها من أحزان عميقة في نفوس المواطنين؛ لذلك فهو يتطلب الحقيقة الغائبة المتمثلة في ساعة النصر، وفي الحرية التي يتعشقها، ويذوب في حبها[3]؛ ولهذا استخدم الرموز الصوفية التي عدلها عن حقيقتها التاريخية للتعبير عن رؤيته القومية، والوطنية، وتطلعه إلى النصر، والحرية؛ فجاء بـ (ليلى): (التي أصبحت في العرف الصوفي.. رمزاً يكنى به عن الذات الإلهية، ولأن التجربة ذات بعد سياسي فإن الحل للخروج من الهزيمة.. يكمن في البحث عن الإلهي الذي فقدناه في تجربتنا، ثم وجده الشاعر في إسراء الحلاج، حيث عمل على تحرير ذاته أولاً، ثم خلص بعد ذلك إلى تحرير مواطنيه عن طريق الحب، وهو طريق الحلاج إلى الله) [4]؛ فهو يوظف الحلاج رمز الحب الصوفي رمزاً للخلاص الذي يرغبه، ويعشق طريقه، وبذلك استخدم الشاعر الحلاج معادلاً موضوعياً لأسرار النصر التي يتوخاها في تجربتنا مع اليهود إذا كنا نريد النصر[5].

---

(١) «الأعمال الكاملة»، ج١، ض ١٤.

(٢) المصدر نفسه: ج١، ص ١٥.

(٣) انظر: « توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث »، ص ٣٣.

(٤) أبو غالي، د. مختار: « كتابه السابق»، ص ٣٠٢.

وانظر في رمز المرأة في الشعر الصوفي تفصيلاً: نصر، د. عاكف: « الرمز الشعري عند الصوفية»، ص١٦٢-٢٥٥.

(٥) أبو غالي، د. مختار: « كتابه السابق»، ص ٣٣٤.

أما (بشر الحافي) فقد وظفه الشاعر رمزاً للإنسان العربي المهزوم الذي فر من مواجهة الظلم، ومقاومته، مما هيأ للظلم، والبطش الانتشار، مستثمراً صورة بشر الحافي: (الذي هرب إلى الصحراء بعد أن خلع ملابسه لما رأى من الوحشية التي يتعامل ا الناس في السوق، ناعياً على هروبه، قائلاً لو أنك لم رب، وواجهت الحياة بقوة؛ لتعلم المظلومون منك مقاومة الظلم كما حدث في أيام صلاح الدين) [١].

وقد أشار د.علي عشري إلى أن شخصية بشر الحافي من الشخصيات الصوفية التي جانب التوفيق فيها الشعراء المعاصرين الذين وظفوها، حين أسقطوا عليها دلالات لا تتلاءم وملامحها التراثية [٢]؛ ويبدو أن هذا الحكم ينصب على النماذج التي أوردها، ولم يكن من ضمنها قصيدة الشاعر التي وفق في استدعاء شخصية بشر الحافي، وتوظيف ملامحها التراثية، وإسقاط الدلالات المعاصرة، والملائمة عليها، واستثمر رمزيتها وسيلة تعبيرية للخروج من أزمة حزيران التي رآها متمثلة في مواجهة الظلم، ومقارعته، لا في الهرب منه، والاستسلام لبطشه.

أما الرمز الأسطوري فقد جاء في الأبيات منحصراً في (تموز، وعشتار)؛ حيث جعل منهما الشاعر رمزين للحب الذي ترتبط به دورة الحياة وانبعاثها، وخصبها، بوصف تموز في الأسطورة البابلية إلهة الخصب الذي يحمل في أعطافه البعث، والتجدد، وهو يتطلع إلى قرينته عشتار التي ترحل كل عام بحثاً عنه لتهبه الحياة بعد أن قتله خنزير بري [٣]، وهذا الحب واللقيا التي تمثله الأسطورة هو رمز الحياة الجديدة التي يعشقها الشاعر، ويتطلبها؛ والشاعر لا يتعمق في دلالة الأسطورة، ولا يتوسع فيها معتمداً على ثقافة المتلقي، وإدراكه لها، مركزاً

---

(١) المرجع نفسه: ص ٣٣٢.

(٢) انظر: « ا ستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ١١٧-١١٨.

(٣) انظر في أسطورة تموز وعشتار تفصيلاً؛ داود، د. أنس : « الأسطورة في الشعر العربي الحديث» ص ١١٤.
وانظر: علي، د. عبدالرضا: « الأسطورة في شعر السياب»، ط(٢)، (بيروت:دار الرائد العربي، ١٩٨٤م)، ص ٥١-٥٢. وانظر: كندي، محمد علي: « الرمز والقناع في الشعر الحديث »، ص ٢٨٩-٢٩٠.

جهده على الملمح الرامز الذي تنهض به، كون الأساطير في الشعر المعاصر قد غدت آلية من آليات الرمز التعبيري فيه[1].

وتأتي الصورة الثالثة من صورة استخدام الرمز في المعالجات الصلاحية متمثلة في استخدام الرمز الكلي الذي يكون فيه الرمز: (إطاراً شاملاً للقصيدة، أو محوراً كلياً تنمـو القصيدة من خلاله كما ينمو هو الآخر من خلالها، وبذلك فإن فكرة الرمز تظل تتراءى في كل صور القصيدة، وجزئيا ا مهما بدت هذه الصور والجزئيات بعيدة ومتناثرة، تظل ترتبط بمحور القصيدة، وتعبر في مجموعها عن التجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر) [2].

فالرمز الكلي يشكل إطاراً عاماً تتجمع فيه جزئيات القصيدة، وأفكارها، ورؤاهـا، وأبعادها النفسية، والشعورية؛ وهو ـذا (يحقق ما يصبو إليه الفن الرمزي من مطلب قـائم على أساس أن العالم كتلة واحدة لا أجزاء، أو شظايا متفرقة) [3]؛ وقد جاء الرمز الكلي أقل وروداً من الرموز المفردة في الاستدعاءات الصلاحية، ويعود ذلك إلى أمرين:

الأول: إن الرمز الكلي يستغرق الشخصية التراثية المستدعاة، ويسيطر عليها من أولها إلى آخرها، ومثل هذه القصائد جاءت في المعالجات الصلاحية قليلة إذا ما قورنـت بتلـك القصائد التي ألمحت إلى صلاح الدين وحطين بشكل جزئي.

والآخر: إن الرمز الكلي يعد أكثر تعقيداً، وتركيباً، وتجريداً من الرمز الجزئي، وأكثر امتداداً،واتساعاً في مساحة النص الشعري؛ وبالتالي فهو أقدر على الإيحـاء، والإشـعاع، والثبات، والديمومة، ومثل هذا يحتاج إلى قدرات فنية تبدع في بنائه، وتقدر علـى إقامـة صورته.

لذلك جاء الرمز الكلي في الاستدعاءات الصلاحية قليلاً، وإضافة إلى هـذه القلـة فهناك بعض النماذج التي لم تصل إلى إقامة بناء رمزي ناضج متماسك تتضـافر مفرداتـه

---

(١) انظر: الحجاجي، د. أحمد شمس الدين: « الأسطورة في المسرح العـربي المعاصـر»، (مصـر: دار المعـارف، ١٩٨٤م)، ص ٣٠٢.

(٢) أبو مراد، د. فتحي محمد: « الرمز في شعر محمود درويش »، ص ٢٣٧.

(٣) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٨٣٩.

وبنياته، وعناصره، وصوره الجزئية في تكوين بنية كلية للشخصية الصلاحية، ولحدث حطين، فجاءت أقرب إلى مخاطبة صلاح الدين، أو الشكوى إليه بشكل مباشر منها إلى البناء الرمزي المتكامل(1).

ومن النماذج على توظيف الرمز الكلي في القصيدة الصلاحية قصيدة: (فاروق جويدة): (رسالة إلى صلاح الدين)، حيث جعل من صلاح الدين رمزاً كلياً محورياً، تدور القصيدة حوله بكل صورها وجزئياتها؛ مما جعله إطاراً عاماً يستوعب الرؤية في كل القصيدة، وتتحرك في إطاره كل الأدوات الشعرية الأخرى؛ فالقصيدة تمحورت حول صلاح الدين الرمز الفاتح المنتصر، الحامي الديار، الذي رغب الشاعر من خلال صورته الرامزة أن يكشف ضياع أجزاء من الوطن العربي بعد أن تآمر عليه المتآمرون، وباعه البائعون بأبخس الأثمان، مشكلاً عبر هذه الصورة الكلية صوراً جزئية تمثلت في ذات الشاعر التي جعل منها رمزاً للإنسان العربي المقهور الذي وفى، وخان الآخرون؛ فخسر العمر، وصار يحمل وجه إنسان:

..

ولأعترف يا سيدي

أني وفَيت، وأن غَيري خان

أني نزفْت رحيق عمري

كي يطل الصبح

لكن خانني الزمن الجَبان

وبأنني قَدمت فَجر العمر قُرباناً

لأصنامٍ تبيع الأفْك جهراً

في حمى الشيطان(2)

---

(1) انظر على سبيل المثال: العيسى، علي محمد: قصيدته: «فلسطين يا حطين»، ديوانه: «تعالو التلال بقارب»،ص61-66.

(2) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص 191-192.

كما تمثلت في صورة الوطن المشرق في ماضيه، المهين في حاضرة:

وطنٌ جميلٌ كان يوماً كعبةَ الأوطان

ماذا تبقى منه؟

الآنَ تأكله الكلاب وترتوي

بالدمِ فوق ربوعه الديدان(1)

جاعلاً من صورة صلاح الدين (المعاصر) رمزاً للضعف، والانهزام، والتخلي عن الجهاد:

في **أي**

عينٍ سوف أحمي وجه ابني

بعدما صلبوا صلاح الدين

يا وطني على الجدران (2)

رامزاً بصورته المعاصرة للأمة العربية التي انقلب حالها اليوم من العزة إلى الهوان، ومن النصر إلى الهزيمة، ومن السمو إلى الانحطاط؛ ليجسد بهذه الصور الجزئية المتتابعة إدانته الواقع السياسي الذي يعيشه، والذي أوصل الأمة إلى ما هي فيه، وقد بث الشاعر في ثنايا قصيدته هذه من بدايتها إلى نهايتها عدداً من الصور، والرموز، والعبارات التي أوحت بهذه المحصلة النهائية(3)، ورسمت أبعادها، وكانت الشخصية الصلاحية هي الشخصية المحورية التي من خلالها قدم الشاعر تجربته، ونقده لحاضره، وإدانته لواقعه؛ وعلى الرغم من تمحور القصيدة حول شخصية صلاح الدين – الرمز الكلي الذي تحركت صور القصيدة ورموزها الجزئية في إطاره – إلا أنه لم يدع الرمز يستقل بذاته، ويرسم ملامحه بنفسه، ويقوم هو بالفعل، وتجسيد المهمة، متقمصاً شخصية الراوي نيابة عن الرمز، دون أن يتحول الرمز إلى قناع كلي يتماهى فيه الشاعر؛ وهذا قلل من فاعلية الرمز في النص؛ فالرمز الكلي يبلغ ذروة

---

(1) المصدر نفسه: ص ١٩٧.

(2) نفسه: ص ٢٠٠.

(3) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٨٤٢.

فاعليته الفنية حينما يتخذه الشاعر قناعاً يتوارى خلفه، وينطقه بأفكاره، ويبـدو أن قالـب الشكوى الذي انتهجه الشاعر كان له دوره في الأمر؛ كون الشكوى لا تتجسـد إلا مـن خلال شخصيتين متقابلتين: شخصية الشاكي الذي يبث همومه، وآلامه، وشخصية المشكو إليه الذي يسمع الشكوى، ويعي صور ا؛ ومع ذلك فقد نجحت القصيدة في التعـبير عـن رؤية الشاعر من خلال رمزها الكلي – صلاح الدين – الذي كشف به الشاعر آفاق تجربته الناقدة للواقع، والناقمة على أوضاعه، وإحباطاته.

وهناك نماذج أخرى تجلى فيها توظيف الرمز الكلي الذي منح النصوص الـتي ورد فيها مزيداً من الغنى، والإشعاع، والإيحاء الدلالي، بحيث استحال فيها معـادلاً موضـوعياً لتجربة الشاعر حين أسقط عليه الشعراء أبعاد تجار م المعاصرة؛ تجد هذا – علـى سـبيل المثال- عند: أمل دنقل[١]، وفيصل التلاوي [٢]، ومحمد مسير مباركي[٣]، وسليم سعيد[٤]، وإن كانت كل هذه النماذج لم ترق إلى مستوى التقنع الكامل الذي يبرز فيه الرمز الكلـي قناعاً تاماً يتوارى وراءه الشاعر، ويعبر عن تجربته بصوته، ومع ذلك قد وفقـت في جعـل الشخصية الصلاحية إطاراً عاماً للتجربة من خلال التفاعل بين المـدلول التراثـي للرمـز، والمدلول المعاصر له[٥].

(١) انظر قصيدته: « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين »، «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠-٤٧٢.

(٢) انظر قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: «أوراق مسافر»، ص ٦٠-٦٥.

(٣) انظر قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص٣١-٣٣.

(٤) انظر قصيدته:« آه صلاح الدين »، ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١-٤٥.

(٥) انظر: زايد، علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ١٣٨.

● العمق والغمـوض

ولما كان الرمز في مستوياته اللغوية الأدائية لا يكون مطواعاً للفهم إلا عندما يكون في صورته المجردة محل عرف بين المبدع والمتلقي؛ ولو في وجه من وجوهه المحسوسة؛ فإن الإخلال بالعرف من قبل المبدع ينتج عنه بعدٌ يتنازعه العمق والغموض.

إذ يعد العمق والغموض قيمتين جماليتين، غير أن هناك من لا يفرق بين العمق والغموض الذي تتجلى ملامحه في حقائق الحياة، وآفاق الكون، وتقلبات الإنسان المختلفة، (ويأتي الفن متمثلاً لهذه القيمة الجمالية في الحياة، فيكون الغموض الفني طبيعة لا تنفك عنه، متى أخطأها المبدع، فقد قدرته على الإمتاع، وأفقد فنه صفة جوهرية كانت فيه تمنحه الإثارة والخلود) [1]، وقد التفت كثير من النقاد القدامى إلى قيمة الغموض في الشعر (فوضعوا له نظرية جمالية لها أسسها ومقوماتها التي تنبثق من خصوبة الأمة، وبيانها العربي المشرق الذي يتنزه عن الابتذال، كما يتنزه عن الإبهام الذي يتنافى ومنطق الفن الجميل) [2]، وإن كان البعض منهم قد انتصر للغموض، ومال إليه[3]، فإن البعض قد انتصر للوضوح وطالب به[4].

والبعض ناقش هذه القضية بإسهاب، وعمق كبيرين، كما هو الحال عند حازم القرطاجني[5]؛ حتى إن ما قاله يمكن أن يشكل نظرية متكاملة، واضحة المعالم حول هذا الأمر، واختلافهم في هذه القضية يرجع إلى فهم كل منهم لمدلول الغموض والوضوح،

---

(١) الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة»، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق، ص٣٥١.

(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر: « أسرار البلاغة »، ص ١٣٩، ١٤١.

(٤) انظر: الجاحظ: « البيان والتبيين »، ج١، ص ٩٥. وانظر: العسكري، أبو هلال: «الصناعتين»،ص١٣٤.

(٥) انظر كلامه في تأدية المعنى، وطرقه، ووجوه الإغماض في المعاني والعبارات، وطرق الحيل في إزالة الغموض والإشكال: «منهاج البلغاء، وسراج الأدباء »، ص ١٧٢-١٩٢.

وانظر في عرض رأي حازم في الغموض: الوهيبي، فاطمة عبدالله: « نظرية المعنى عند حازم القرطاجني»، ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م)، ص ٢٤٦-٢٥٢، وانظر: سليمان، خالد «ظاهرة الغموض في الشعر الحر»، مجلة فصول، (القاهرة: مج٧، ع١، ٢، ١٩٨٦م/١٩٨٧م)، ص٦٦-٦٨.

وعلاقتهما بالشعر، والمقدار المطلوب منهما فيه[1]؛ وإن كانوا جميعاً قد اتفقوا على رفض الغموض المؤدي إلى التعقيد، والتعمية، والإبهام، وكد الذهن دون طائل.

أما الشعر الحديث فقد اتسم بعضه بالغموض[2]، وغدت: (الصورة في القصيدة الحديثة تتوشح بنوع من الغموض الشفيف المشع، وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة؛ وبخاصة إذا كانت الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر) [3].

وقد وقف النقاد عند هذه السمة في الشعر الحديث، (واختلفوا في تعليلها، وتباينت مواقفهم بين القبول والرفض؛ فعدها قوم دليلاً على وعي الشاعر الحديث، وجِدة تجربته، وذهب آخرون إلى أنها عنوان لقصور الوعي، وإفلاس الموهبة، وتبعية المبدع) [4]، وليس من غاية البحث الوقوف على قضية الغموض، ولا تتبع آراء النقاد قديماً وحديثاً فيها، فقد عنيت بذلك دراسات مستقلة يمكن الرجوع إليها [5]، بقدر ما غايته الوقوف على الغموض؛ بوصفه ظاهرة أدائية تسهم في رمزية اللغة، وجمالية التعبير، وبذلك يحتفظ الشعر بقدرته على إثارة التفكير، وهز المتلقي، وتحريكه ليبقى للشك، والتردد، ومواربة المعاني، ومقاربتها موضع في عقول الناس وقلوبهم؛ وهذا التردد وعدم القطع هو الذي يبقي للشعر متعته، ولذته

---

(١) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٩٠٢.

(٢) انظر: إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص١٦١.

(٣) زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة »، ص ٢٥.

(٤) الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة »، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق، ص٣٥٢.

(٥) يمكن العودة في هذه القضية بالإضافة إلى ما سبق ذكره من المراجع، طبانة، د. بدوي: «قضايا النقد الأدبي»، ص١١٩، وما بعدها، وامبسون، وليم: « سبعة أنماط من الغموض »، ترجمة: صبري محمد حسن عبدالنبي، مراجعة وتقديم: د. ماهر شفيق فريد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م)، والقعود، عبدالرحمن بن محمد: « الوضوح والغموض في الشعر العربي»، ط(١)، (الرياض: مطابع الفرزدق، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، وحجازي، محمد عبدالواحد: « ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث»، ط(١)، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة، والنشر، ٢٠٠١م)، والقعود، عبدالرحمن بن محمد: « الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل)،سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٤٢٢هـ/٢٠٠٢ م).

التي تبقى ما بقي الشعر[1]؛ فمن (المركوز في الطبع – كما يقول عبدالقاهر- أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى) [2]؛ فـ (تمنع النص يضع المتلقي في حالة بحث دائمٍ، ومستمر أشبه بحالة إغراء.. بالبحث عن سر تمنعه، وكشف فعاليته، وعندما نصل بعد طول عناء، وإعمال للفكر إلى فك شيفرته نشـعر بلذة اقتناص المعنى) [3].(ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة؛ لذلك هو قوام الشـعر) [4]، ومع هذه المزية التي يضيفها الغموض الشفيق على الإبداع الشعري فإنه يظل نسـبيًا (يخضع لثقافة المتلقي وخبراته الجمالية؛ فما قد يبدو لمتلقٍ ما غامضاً يبدو لمتلقٍ آخر من جملـة الواضح الذي لا إشكال فيه) [5].

وبالنظر في المعالجات الشعرية التي استدعت صلاح الدين نجد أن هناك نوعين مـن الغموض:

الأول: الغموض الفني الشفيف، أو الغموض الواعي المقبول الآتي مـن التوسـع في المجاز الذي يعد وسيلة شعرية جيدة[6]؛ هذا الغموض الذي عناه أبو إسحاق الصابي فيما نقله نقله عنه ابن الأثير حين قال: (وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعـد مماطلـة منه)[7]، وأطلق عليه د. علي عشري: الغموض المـوحي[8]، وأسمـاه د. محمـد الهـادي الطرابلسي: بالغموض البناء المقابل لغموض الهدم، وجعل له شروطاً أبرزهـا: أن يكـون الغموض راجعاً إلى المدلول لا الدال ذاته، وأن يتبدد الغموض بمفعول القراءة، وأن يتعـذر ترجمة الكلام الذي قوامه الغموض مع الوفاء لمختلف معانيه، وأن لا يحطم الغموض المنطق، أو قواعد اللغة، أو تقاليد النظم، أو سنن التواصل بين الباث والمتلقي[9].

---

(١) انظر: طبانه، د. بدوي: « كتابه السابق »، ص ١٢٨.

(٢) «أسرار البلاغة »، ص ١٣٩.

(٣) قطوس د. بسام: « تمنع النص متعة التلقي»، ط(١)، (الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص٣٤.

(٤) أدونيس: « زمن الشعر»، ص ١٦٠.

(٥) الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة »، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق،ص ٣٥٥.

(٦) انظر: هيكل، أحمد: « دراسات أدبية»، ط(١)، (مصر: دار المعارف: ١٩٨٠م)، ص ٤١-٤٢.

(٧) «المثل السائر »، ج٢، ص ٣٩٣.

(٨) انظر: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٩٤.

(٩) انظر: « من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر »، مجلة فصول، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٤، ع٤، ١٩٨٤م)، ص٢٨، ٣٣-٣٤.

ومن النماذج على هذا النوع من الغموض ما تقف عليه في قصيدة (أحزان النخيـل في أسوان) لـ (أحمد صالح الصالح)؛ التي أقام بناءها على التوظيف الرمزي الشفيف الموحي من خلال حشده عدداً من الرموز: التاريخية، والمكانية، والجهادية، والإشارات القرآنية التي تضافرت في حمل جوانب الفكرة التي قصد التعبير عنها، والتي تمحورت حـول: صـحوة العرب بعد نومهم من أجل استعادة حقوقهم، وأرضهم المغتصبة من قبل اليهـود؛ وهـذه الصحوة التي ألمح إليها الشاعر لا تتحقق – وفق رؤيته – إلا بميلاد بطل عربي مسلم يعيـد القدس إلى ديار المسلمين [1]، رامزاً لهذا البطل (بالفتى المستريح):

وهذَا الفَتى المستريح

يقُوم بهياً كطلْعة شمسٍ

يهز النخيلَ بأسوان

ويلْقي السلاَم علَى المؤمنين

يؤم المصلين

يفْتح مصر الخديوي

يقُوم بِأمر الإمامة

يعبر كُل المْوانيء

يدخلُ مسرى النبي[2]

لقد أنشأ الشاعر قصيدته هذه عقب معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل[3]؛ فانتقـد هذه المعاهدة التي رأى فيها صورة للذل والعار، فجاءت قصيدته مدثرة بالرمز للتعبير عـن هذا الموضوع؛ (فالشاعر المعاصر بات أكثر اندماجاً في مشاكل مجتمعة وقضاياه السياسـية والفكرية والأدبية.. ومن ثم ألجأه خوضه في قضايا أمته هذه – والسياسية منها بخاصة – إلى

---

(١) انظر: الهندي، أشجان محمد: « توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، ص ٧٣-٧٤.

(٢) ديوانه: « انتفضي أيتها المليحة»، ص ٥٨-٥٩.

(٣) انظر: تاريخ القصيدة المذيل في آخرها: ديوانه: « انتفضي أيتها المليحة»، ص ٦٣.

التورية، والمواربة، والإشارة، والإيحاء بدلاً من الوضوح والإفصاح، والتصريح)[1]؛ لـذلك تجد الشاعر – هنا – وظف عدداً من الرموز مثل: (كافور): رمزاً للذل والخيانـة واللـهو والسقوط/ (والفتى المستريح): رمزاً للفارس العربي الذي سيعيد أرض الكنانة، ويطهرها من الهوان، ويستعيد القدس، (وصلاح الدين) رمزاً للجهاد المشرق الذي سيعده فتى الكنانـة، ويسترجع تاريخه، بالإضافة إلى عدد من الرموز التي تآزرت لحمـل آفـاق هـذه الرؤيـة مثل:(الفرنجة/ وعزرا/ وفرعون/ والعجل/ والنيل/والصعيد/ والسامري-)، وقد جاء صلاح الدين في هذا السياق الرمزي الموحي ليرسم صورة الماضي الجهادي الذي يتشوق إليه الشاعر ليزيل هوان الحاضر، لا عن طريق الاستدعاء التقريري المباشر، وإنما عن طريـق (صـوت الصدى) الذي وظفه في النص مفيداً في هذا من التقنيات المسرحية، وكأن النص قد استحال إلى شكل مسرحي مثلت فيه صورة صلاح الدين الصدى، أو الصوت الخلفي: صوت الجوقة الذي استعاره الشاعر المعاصر في بعض قصائده من التكنيك المسرحي ليكون بمثابة صـوت آخر خارج القصيدة يراقب، ويطلع على الأحداث[2]؛ وهذا يتلاءم مع صورة الماضي الذي يرمز له صلاح الدين:

صدى:

صلاح الفُتوح..!

الزمانُ اكْفَهر

وجاءَ الفرنجةُ في ثَوبِ عزرا

أعاد الزمانُ...؟

لفرعونَ حكْماً

وللْعجل.. قَدرا

لَياليك...؟!

كانت حديثَ الرواةْ

---

(١) مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٩١٤.

(٢) انظر: زايد،د.علي عشري: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٢٢٤.

جِهادك في مسمع الأرض نصرا

حصانك يصهل في كُل دربٍ

وسيفُك.. بالحق قَد كَان أدرى[1]

وهكذا تضافرت هذه الرموز في الإيحاء بمضمون الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها بعد تغليفها بطلاء رمزي شفاف يستطيع المتلقي أن يفلك أبعـاده دون تعـبٍ، أو تجريـد فلسفي؛ وما ذلك إلا لأن الشاعر نجح في توظيف عدد من الرموز جاءت مرتبطة بسـياقا ا التاريخية، ومرجعيا ا الثقافية التي يدركها المتلقي؛ وبالتالي فليس هناك فجوة قائمة بين الرمز والمرموز من جهة، وبين المتلقي ومعرفته بدلالات الرموز الموظفة في النص من جهة أخرى، إضافة إلى نجاح الشاعر في المزاوجة بين العناصر التراثية، والإشارات المعاصرة بشكل لم يجعل أحدهما يطغى على الآخر، بل تلاحمت وتضامت إشارا ا غير الصريحة، وإيحاء ا الرامزة غير المباشرة في حمل رؤية الشاعر، والتعبير عنها من خلال مسحة فنية مدثرة بالغموض الشفيف الذي يخفى وراءه دلالات النص الخفية[2]؛ ومثل هذا الغموض الموحي تجده في عـدد مـن المعالجات الشعرية التي استدعت صلاح الدين وحطين، والذي خلق في النصوص ضـبابية مثيرة؛ فأثرى البناء الشعري، وأغناه فنياً، ووسع من طاقته الإيحائية، وأبعـاده الموضـوعية، وقدم الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين لا على أ ما جزء من المعرفة التاريخيـة ا ـردة المخزونة في الذاكرة، وإنما قدمهما رمزين تاريخيين متجددين، قادرين على حمل رؤية الشاعر المعاصر لواقعه الذي يعيشه، ويحمل أعباء إصلاحه، والنهوض به؛ فالشاعر المعاصر وجد (في الشخصيات الإسلامية التراثية الأداة التي تحقق له هذا البعد الرمزي الصانع للغموض الفـني الذي يحمي تجربته الشعرية من الوضوح المبتذل، والتسطح، والمباشرة) [3]، وقد بـرز هـذا الغموض بشكل أكثر وضوحاً في قصيدة التفعيلة عند عدد من الشعراء من أمثال: كمـال عمار[4]، وصابر عبدالدايم[5]، ومحمد إبراهيم أبو سنة[1]، ومحمود درويـش [2]، وسـعدي

---

(١) ديوانه: « انتفضي أيتها المليحة»، ص ٦٢.

(٢) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٩١٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه: ج٢، ٩٢٠.

(٤) انظر قصيدته: « كابوس أبي الطيب»، ديوانه: « صائد الوهم»، ص ٤٢-٤٤.

(٥) انظر قصيدته: « الكلمة والسيف»، ديوانه: « المسافر في سنبلات الزمن»، ص ٧٥-٧٩.

يوسف [3]، ومحمد العيد الخطراوي[4]، ومحمد مسير مبـاركي[5]، ونائـل اليعقوبـاني[6]، وغيرهم؛ وقد حاول البعض تفسير بروز هذه الظاهرة في القصيدة الجديدة فأعادها إلى رؤية الشاعر المعاصر للعالم؛ حيث أصبح العالم عنده صورة مركبة، وبالتالي غدت القصيدة المعبرة عنه مركّبة - كذلك - لا تعطى نفسها للوهلة الأولى [7]، وربط البعض الآخر بين هـذه الظاهرة وبين إدراك الشاعر المعاصر لطبيعة عمله بشكل أكثر وعياً من ذي قبـل؛ حيـث اختزل – في سبيل تقديم تجربته الشعرية – كل لقطة تفضي ا ضرورة قول الشعر [8]؛ الأمر الذي جعل (اللغة في إطار هذه الرؤية الرمزية أكثر تركيباً وتعقيداً تحتمـل عـدة قـراءات تأويلية؛ حيث الدلالة تنمو عبر عدة تقنيات لغوية، وفنية كالتنـاص، والتـداخل النصـي، والحذف، والإشارة، والكثافة ا ازية) [9].

ومع هذا كله فإن القصيدة التقليدية ذات الشطرين لم تخل من استثمار فنيـة هـذا الغموض؛ بوصفه وسيلة موحية تعود إلى العمق والثراء، فليس الأمر حكراً علـى قصـيدة الشعر الجديد (التفعيلة)؛ لا سيما إذا ما وجد الشاعر صاحب الموهبة المتميزة الذي يستطيع أن يصور الحياة في حداثتها، وتجددها في إطار راقٍ من اللمح الموحي، والتخيـل المبـدع، والمعالجة الثرة؛ فـ(المسألة أولاً وأخيراً تتوقف على طاقة الشاعر، و جه في الإبـداع، ولا يصح بحالٍ من الأحوال أن نستبعد طاقة الشاعر الملتزم بعروض الخليل، وأن نحرمهـا مـن

(١) انظر قصيدته: « النبوة مخبوءة في الدماء»، «الأعمال الشعرية» ص١٧٢-١٧٨.

(٢) انظر قصيدته: « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، «ديوانه»، ج١، ص ٤٤٧-٤٦١.

(٣) انظر قصيدته: « تأملات عند أسوار عكا»، «الأعمال الشعرية»،ص ٣٣٣-٣٣٤.

(٤) انظر قصيدته: « سجدة الشكر»، ديوانه: « مرافئ الأمل»، ص ٩٥-٩٨.

(٥) انظر قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١-٣٣.

(٦) انظر قصيدته: « يوميات محارب عائد »، ديوانه: « تقاسيم على نغم النوى»، ص ١١٣-١١٥.

(٧) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور: « استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث »، ج٢، ص ٩٢١. وانظر في هذا – كذلك -: أحمد، د. محمد فتوح: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص ١٢٠-١٢١.

(٨) انظر: إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ١٦٧.

(٩) طحطح، د. فاطمة: « صورة القدس في الشعر العربي المعاصر بين الرؤية الحماسية، والرؤية الرمزية»، بحث ضمن كتاب: «القدس في الشعر العربي»، (القاهرة: مؤسسة يماني الخيرية، جائزة محمد حسن فقي، الدورة السادسـة، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ص ٢٤٧.

قدر ا على استخدام الأدوات الفنية الأكثر حداثة وجدة؛ وإنما الأصـل طاقـة الشـاعر، وثقافته، ورؤيته، وأدواته الفنية) [1]؛ وهذا ما تحقق في بعض المعالجات الشعرية التي ابتعدت عن الوضوح والمباشرة، وتدثرت بشيءٍ من الغموض الموحي، فقدمت لنا صـورة صـلاح الدين بشكل تجاوز السرد النظمي للتاريخ إلى الصورة الموحية التي ز مشاعرنا، وعواطفنا، وتشعرنا بعمق افتقاد الحاضر للشخصية الصلاحية، وحاجته إلى وجودها، ووجود تاريخهـا الجهادي[2]، وهذا التأثير – هو في حد ذاته – غاية مقصودة عمد الخطاب الشعري المعاصر إلى تحقيقها؛حتى وإن جاءت بعض من المعالجات في أشكال من البساطة التعبيرية؛ فالغموض ليس نقيضاً للبساطة، فالشعر البسيط الذي يحرك المشاعر عميق في ذاته؛ فالبساطة العميقـة، والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل[3].

والنوع الثاني من الغموض هو: الغموض الكثيف الذي يحتاج الوقـوف عليـه إلى جهد في فك رموزه، ودلالاته، وقد يصل هذا الغموض أحياناً إلى درجـة مـن التعميـة، والإ ام.

وإذا كان الغموض الموحي هو سمة فنية في البناء الشعري فإن هذا الغمـوض يفقـد جماليته حين يتحول إلى صور مغلقة، مبهمة أشبه ما تكون بالألغاز، والأحاجي؛ وعليه فإنه: (يتحتم علينا أن نفرق بين الغموض – بوصفه فعلاً إبداعياً، مفارقاً للخطاب العادي، وطاقة إيحائية لتوليد المدلولات، وتكثيف الإيحاء – والإ ام الذي يميل إليه بعض الشـعراء الـذين اهتموا أساساً بلعبة الأشكال، والألفاظ، وذهبوا شأواً بعيداً في التعقيد، والألغاز)[4]، وقـد

---

(١) أبو الأنوار، د. محمد: « ظاهرة الغموض في التجربة الشعرية في العصر الحديث»، كتاب: « التجديد في القصيدة القصيدة العربية المعاصرة»، ص ٢١٧.

(٢) انظر على سبيل المثال:

البواردي، سعد: قصيدته: « عبلة لا تعشق عنتر»، ديوانه: « قصـائد تتوكـأ علـى عكـاز»، ص٩٠-٩٣، والجيتاوي، صالح بن عبدالله: قصيدته: « الوليد: ترنيمة للصحوة الإسلامية»، ديوانه: « صـدى الصـحراء»، ص٤٦-٥٠ ومفلح، محمود: قصيدته: « وتألقت فينا البراهين: »، ديوانه: «إ ا الصحوة.. إ ا الصحوة »، ص ١٦-١٩.

(٣) إسماعيل، عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص ١٦٦.

(٤) بن حميد، رضا: « الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكل البصري»، مجلة فصـول، عـدد سـابق، ص٩٨.

برز هذا النوع من الغموض في القصيدة الجديدة؛ حتى غدا ظاهرة ملازمة لها؛ نتيجة لاتجاهها إلى العمق الذي حاولت به أن تكتسب مقدرة رمزية إيحائية، إضافة إلى التناقض الحاصل بين الصور والرموز فيها، وجنوح الصور في الشعر الحديث إلى صور غامضة تحمل دلالات انفعالية: ذاتية، وباطنية(١)، خاصة عند بعض شعراء الحداثة العربية المعاصرة؛ لا سيما الشعراء الرواد، والجيل التالي لهم؛ مما دفع د. محمد الهادي الطرابلسي إلى أن يطلق على مثل هذا الغموض: الغموض المتولد عن التمحل باسم الحداثة؛ نتيجة لعدم التوفيق في إحكام الصلة بين ما يريده الشاعر من الشعر، وما يريده الشعر منه(٢)، حتى غدا الشعر عند هـؤلاء ضرباً من الكلام المستغلق الذي غاب فيه الوضوح بسبب تشتت الدلالات، وإ ـام العلاقات، وتجريدية الصور(٣)؛ (بدعوى أن هذا سبيل من سبل الشعرية في حين أ ا لا تعدو أن تكون تصرفاً من قبل الإلغاز ا رد) (٤)؛ وقد عد د. محمد فتوح أحمد هذا النوع من الغموض واحداً من أهم عوامل الأزمة القائمة بين القصيدة العربية، وقرائها؛ لأنه خلق عوالم منغلقة يصعب على القارئ النفوذ إليها (٥).

وهذا الغموض الكثيف يكاد يختفي وجوده في القصيدة التي استلهمت صلاح الدين وحطين في إطار كلي؛ ويكاد ينحصر وجوده في الاستدعاءات الجزئية التي جاءت ضمن

---

(١) انظر: الورقي، د. السعيد: « لغة الشعر في الشعر العربي »، (مصر: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م)، ص١٣٩، وقد أشار امبسون إلى هذا حينما تناول النوع السادس من الغموض الذي لا تقول فيه العبارة شيئاً بفعل الحشو والتناقض. انظر: « سبعة أنماط من الغموض»، ص ٣٣٠.

(٢) انظر:: «من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٣١.

(٣) انظر في الغموض والإ ام في شعر الحداثة تفصيلاً:

القعود، د. عبدالرحمن: « الإ ام في شعر الحداثة »، ص ١٧٧-٢٩٠.

الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية »، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق، ص٣٥٢-٤٠١.

وانظر: سليمان، خالد: « ظاهرة الغموض في الشعر الحر»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٧٠-٧٦.

(٤) الطرابلسي، محمد الهادي، «مقاله السابق»، ص ٣١.

(٥) «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٩٥، ومثله في هذا د. عبدالعزيز المقالح معيداً أزمة القصيدة الجديدة بكل تمظهرا ا إلى الإنسان العربي، وا تمع العربي الذي يحاول أن يكون جديداً في كل شيء. انظر كتابه: «أزمة القصيدة الجديدة »، ط.(١)، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨١م)، ص ١٩، ٢٦.

سياقات شعرية تميزت بكثافة الغموض (الذي لا يكاد يشف عن شيءٍ، ويقوم حاجزاً سميكاً بين القارئ، ودلالة الصورة الشعرية) [١].

ومن هنا اكتسبت الشخصية الصلاحية؛ ومعركة حطين – نتيجة لذلك – ظـلالاً رمزية كثيفة غائمة لورودهما في هذه السياقات؛ كون السياق هو المسـئول عـن خلـق الدلالات الرامزة، وشحنها بالعلائق الشعورية والنفسية، والدلالية المختلفة.

وبالنظر في القصائد الشعرية التي تمثل فيها هذا الغموض تجد أ ا لم تكن على درجة واحدة في مستوى الغموض، وأشكاله، وأسبابه؛ فقد جاء الغموض الكثيف في بعضها نتيجة لغموض الرموز الموظفة فيها، خاصة إذا ما عرف أن الشاعر المعاصر قد أفرط في استخدام الرموز في تناوله الشعري، جزءاً من بحثه القلق والدائم عن نبرته الحديثة؛ الأمر الذي جعل لكل شاعر رموزه الخاصة، وهذا يعني أنه لكي يصل المتلقي إلى معنى القصيدة لابد أن يفلك دلالات هذه الرموز، وارتباطا ا، وهذا أمر قد يكون عسيراً في بعض الأحيان؛ فـ (أبرز المشكلات التي تواجه قارئ القصيدة المعاصرة في هذا الخصوص لجوء الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة.. وما لم تشتمل القصيدة على بعض القرائن التي يمكن أن دي القارئ إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة فيها فإن القارئ سيقف عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها، وهذا ما يجعل عملية فهمه للنص عملية مبتورة في أهم أجزائها)[٢]؛ كما هو الحال عند (أحمد دحبور) في قصيدته: (اسمه يحيى، وكان ليلة القصف بين الصلب والترائب)؛ التي وظف فيها (يحيى) رمزاً للأمل الفلسطيني الذي تتكون ملامحه من خلال الالتقاء بين المشرد الفلسطيني في المخيمات والمحبوبة الغائبة: (فلسطين)؛ فـ (يحيى) الرمز في النص كائن لم يتخلق، فهو رغبة جنينية بين معشوق وعشيقته؛ ومع ذلك تعرض للقصف في هذه المرحلة، والشاعر يصور لنا عبر هذا البناء الرمزي معاناة اللاجىء الفلسطيني، وعذاباته، ويرسم لنا أحلامه في انبعاث المنقذ الجديد بما توحي به كلمة (يحيى) من ارتباطات بالقوة: ﴿ يَـٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَـٰبَ بِقُوَّةٍ ﴾ [٣] لكن المتلقي لا يصل إلى هذا المعنى إلا بعد جهد، ومعاناة، ومعاودة

(١) زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٩٥.

(٢) سليمان، خالد: « ظاهرة الغموض في الشعر الْحر»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٧٤.

(٣) سورة مريم: آية ١٢.

لقراءة النص، واسترشاد بتوضحيات من خارج الأثر لا من داخله، بسبب كون الشاعر أغلق رمزه، وكساه ضبابية قوية، دون أن يقيم قرائن لغوية تسهم في تفتيق دلالته، وإذابة عناقيد المعنى فيه، ومثل رمز (يحيى) في النص الرمز الأنثوي الذي كرر الشاعر مخاطبته، وشكل محوراً رئيساً في التناول الشعري:

أين التقَيتك من قَبلُ سيدتي؟

تأخذين يدي الآنْ،

آخذُك الآن

«سوف نسميه يحي»(١)

والذي يدرك المتأمل بعد محاولات جاهدة أن هذه السيدة التي يخاطبها الشـاعر في نصه ما هي إلا فلسطين؛ نظراً لاستحكام الغموض الذي يغطي الرمز، وتشـتيت الدلالـة، وافتقاد الإضاءات المبددة هذا الاستحكام، إضافة إلى الحوارات المجتزءة التي يترك الشـاعر إتمامها معتمداً على أسلوب التنقيط، والتقويس، واستخدم الاستفهامات المتكررة.

وقد جاءت حطين ضمن هذا السياق الرمزي المعتم فلم يكن حظها مـن وضـوح الدلالة الرمزية بأحسن من بقية الرموز في النص:

(أدخل)

أين التقيتك من قَبلُ سيدتي؟

- هلْ تعمدت في النهر؟

فاضرب بعنك الحريق

ستسقُط أعضاؤك الأولية

من عادة النار طَرح القُشور السميكة

فادخلْ –

ستطلُبك الكُتب الصفْر

لا تصلُ الكُتب الصفْر هذي الحرائق

---

(١) «ديوانه »، ص ٣٦٣.

فادخل –

ستهدر حطين والقادسية

ينضج قلب جديد على الجمر

تنضج،

تشتعلُ حطين والقادسية فادخل

- **دخلت**
- **يداك لك الآنَ**

والريح تعبر بين يديك(١)

فقد جعل الشاعر من حطين والقادسية رمزين للنضال الذي سيحقق التواصل بين الحبيبين (المشرد الفلسطيني/ وأرضه فلسطين)؛ فهو الموقد الذي تحترق فيه قشور اللجوء، والتشرد، وسجلات الماضي المعجون بظلال الخيانات، والزيف، والدسائس، وبه ينضج قلب جديد على الجمر؛ غير أن هذه الدلالات لا تتكشف إلا بعد تأمل مضنٍ، ومعاناة متعبة في النص؛ خاصة وأن الملامح المعاصرة قد اكتنفت الرمز التراثي (حطين) بشكل طاغٍ، فقامت حاجزاً سميكاً بين الأثر الأدبي وقارئه، فا نعدمت جماليات التلقي، وظل القارئ معزولاً عن الفهم، مبعداً عن الحكم، معانياً أشد المعاناة في سبيل الوقوف على شيءٍ من دلالات النص الرامزة(٢)؛ ومن هنا فإن الرمز يفقد قيمته متى تجرد عن جماليته المشعة، وإيحاءته الفنية، وتحول إلى انغلاق، وتعمية؛ فـ (جمال الرمز قائم – بلا ريب – على عمقه، وعلى عظمة الفكر فيه، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسي واجب الوجود ملازم للإنتاج؛ ولو سلمنا جدلاً أن لا عمق بلا رمز فلنسلم أيضاً أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح؛ فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله) (٣).

---

(١) «ديوانه»، ص ٣٦٨-٣٦٩.

(٢) انظر: عبدالواحد، د. محمود عباس: « قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة»، ط(١)، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص ٦٧.

(٣) أحمد، د. محمد فتوح: « الرمزية في الشعر المعاصر»، ص ٤٥.

وقد يأتي الغموض المعتم بسبب عدم وضوح الرؤية الفنية عند الشاعر، وعدم قدرته على إيصال أفكاره إلى المتلقي؛ بمعنى أن الخلل هنا نتاج فقدان التمكن من الشكل التعبيري، وليس لتركيز المحتوى الفني[١]، وهو ما يمكن أن يطلق عليه: الغموض المذهبي، أو غمـوض الرؤيا التي ينطلق منها الشاعر؛ خاصة عند بعض شعراء الحداثة الذين تأثروا بالمدارس الـتي ابتعدت عن الواقع، وتنكرت للعقل، والمنطق كالرمزية بمفهومهـا الغـربي، والسـريالية، وغيرها[٢]، فقد رأى هؤلاء الشعراء أن الشعر ضرب من الرؤيا التي تخترق الواقع، وتتجاوزه إلى عالم الباطن، مما ولد الغموض البعيد المبهم الذي (ليس مجرد سمـة أسـلوبية لعلاقـات الأجزاء والبنية في البناء الشعري الداخلي فقط، بل هو نتاج نظـرة إلى الحيـاة، والعـالم، وموقف منهما)[٣]؛ وهذا دفع د. محمد غنيمي هلال إلى القول: (وبعض شعرائنا المحـدثين يوغلون في الغموض في الرمزية، ويتعلقون بأذيال السريالية دون فلسفة تشف عنـها هـذه النـزعات؛ والغموض – إن لم تكن وراءه فلسفة يدل ا على إيحاء نفسي قوي في التصوير – ضرب من الأحاجي لا يمت بصلة إلى الفن)[٤].

والمعالجات الشعرية التي جاء متلبسة ذا الغموض في الاستدعاءات الصلاحية قليلة- على الرغم من وجودها في القصيدة المستهلمة للشخصيات الإسلامية -[٥]، وأبرز النمـاذج على هذا النوع من الغموض قصيدة: (بعد الخامس من حزيران)لـ (يوسف الخال: سورية: ١٣٣٨هـ/١٩٥٧م – ٠٠٠) التي جاءت مجسدة هذه الرؤيا الغامضة إلى حد بعيد؛ حيث قال:

من مئتين، تسع مئة من السنين

(تذكروا اليرموك، ولا تغب عن بالكم حطين)

---

(١) انظر: عيد، د. رجاء: «لغة الشعر»، ص ١٠٥.

(٢) انظر: قصاب، د. وليد إبراهيم: (الحداثة في الشعر العربي المعاصر: حقيقتها وقضاياها »، ضمن كتاب: «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة »، ج٢، ص ١٠٨.

(٣) باروت، محمد جمال: « الحداثة الأولى »، ص ٢١٨.

(٤) «النقد الأدبي الحديث»، ص ٤٥٩.

(٥) انظر: مبارك، محمد بن عبدالله منور:« استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث»، ص ٩٣٤-٩٤٠.

كانوا هناك كُلُهم

ينتظرون في محطة الرجوع

سينهضون كُل واحد

سنبلةٌ بألف.. كيف لا ؟

لا يهزم المُحاربونَ أبدا

قَد يغلُبون:

يسددون ضربةً إلى العدو

يسقُطُون

لا يصمدونَ حيثُما

لا ينفَع الصمود(1)

إلى أن قال:

ويلٌ لَهم

لو يسرجونَ حلمهم ويهبطُونَ

يهبطُونَ

يهبطُون

لعلهم يحترقُون

فَيرجع الجّليد من متاهة العصور

ليطْمس القُبور(2)

ويمكن للقارئ أن يقف من خلال عنوان النص، وبعض مقاطعه على شـيءٍ مـن المضامين التي حاول الشاعر التعبير عنها بعد مجاهدة، وكد ذهن كبيرين؛ ليجد أنه حـاول تجسيد الوضع القائم بعد الخامس من حزيران، مبتدئاً بتصوير مشهد تحميس الجنود، ودفعهم للإنتصار، وتذكيرهم بأمجادهم الانتصارية في (اليرموك وحطين)، لكن هؤلاء الجنود – على سبيل التهكم – سرعان ما يسقطون في الهزيمة عند مواجهة العدو، لأ م لم يعـدوا العـدة

---

(1) «الأعمال الشعرية الكاملة»، (بيروت: دار العودة للصحافة، والطباعة، والنشر،١٩٧٩م)، ص٣٤٩-٣٥٠.

(2) «الأعمال الشعرية الكاملة »، ص ٣٥٢.

للنصر، منتقلاً بعد ذلك إلى محاكمة النفعيين، وأصحاب المبادئ، والمثل الـذين لا يزالـون يؤمنون بالنخوة العربية، وقدر ا على الانتصار، فهم – حسب رؤية الشاعر – أولى بـأن يخلدوا إلى الدعة والظل الظليل، ويرحلوا إلى النجوم، ليعايشوا أحلامهم الوردية، فلا مكان لهم على الأرض، فالأرض المهزومة لا تقبل إلا بأولئك الذين يبحثون عن أحلامهم ليعودوا إليها، ويلتحموا ا، فينشأ الامتزاج، والاحتراق الذي يبعث الحياة من جديد؛ ومثل هـذه المحاولة التأويلية تظل محاولة قرائية حدسية؛ لأن النص مفلع بالضبابية التي يصـعب معهـا الوصول إلى مراميه بيسر وسهولة، إضافة إلى أن الشاعر أوحى بشـكل غـير مباشـر إلى أسطورة الموت والانبعاث، والتجدد بعد الاختراق: (لعلهم يتحرقون فيرفع الجليد من متاهة العصور ليطمس القبور) التي تعيد إلى الأذهان أسطورة طائر الفينيق؛ ذلك الطائر الذي يحرق نفسه؛لينهض من رماده بشباب متجدد[١]، والتي آمن ا الشعراء التموزيون من أرباب مجلة شعر من خلال رؤية انطلقوا منها تتصور أن العالم الجديد لا يقوم إلا على أنقـاض العـالم القديم، وكانت هذه الرؤية هاجساً أبدياً في فكرهم الشعري؛ لهذا كثـر – في شـعرهم – وصف الواقع العربي بالظلامية، والجفاف، والخراب، والضياع؛ وأسطورة الفينيق ليست إلا رمزاً، أو قناعاً لهدم ذلك العالم، والخروج على ركامه، وتصوراته[٢].

إن هذا الاستدعاء الأسطوري يسهم في تعميق الغموض في القصيدة؛ لأنه يسـتلزم قارئاً على درجة من الوعي الكافي ذه الأسـطورة، وأبعادهـا الفكريـة، والفلسـفية، والأيديولوجية، والقومية في التوظيف الشعري عند هؤلاء [٣]، ليمكنه ربطها بسياق النص، ومن ثم الدخول إلى عالمه.

(إن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة سيقلل من فهمه النص الشعري الذي يقرأه، وربما لا يفهمه على الإطلاق) [٤].

---

(١) انظر: العظمة، د. نذير: « مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية»، ط(١)، (جدة: إصدارات النـادي الأدبي الثقافي في جدة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص ٢٣٣، وانظر: سليمان، خالد: « ظاهرة الغموض في الشـعر الحُر»، مجلة فصول، عدد سابق، ص ٧١.

(٢) انظر: الزهراني، د. صالح: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة »، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق، ص٣٨٩.

(٣) انظر في الأبعاد الفلسفية لتوظيف أسطورة الفنيق: باروت: محمد جمال: « الحداثة الأولى»، ص١٤٨-١٥٨.

(٤) سليمان، خالد: « ظاهرة الغموض في الشعر الْحر»، ص ٧١.

ومما له اتصال بغموض الرؤيا: ذلك الغموض المتأتي من حضور البعد الصوفي في القصيدة الاستلهامية؛ سواء أكان ذلك الحضور على مستوى العبارة الصوفية، أم كان على مستوى الشخصية الصوفية.

فقد وجدت القصيدة الحديثة في الصوفية – برموزها الغامضة، وصورها المتناقضة- وجدت فيها مرتعاً خصباً دفع شعراء هذه القصيدة إلى توظيف التراث الصوفي، والنهل منه، والتغني برموزه، وأعلامه[1]؛ بدعوى الانعتاق من عالم الواقع، ونشدان عالم غيبي غير مشهود أكثر صفاء، ونقاءً، ورحابة[2]؛ مما دفع د. إحسان عباس إلى القول بأن الاتجاه الصوفي في الشعر الحديث يعد من أبرز الاتجاهات التي لا تخطئها عين الناظر؛ مرجعاً ذلك الى حالة اليأس، والسأم الغالبة لدى الإنسان العربي المعاصر، وفقدانه الصلات الروحية الحميمة في واقعه، فالتجأ إلى التعالق مع التجربة الصوفية[3]، وكأن البعد الصوفي بهذا المعنى (حالة من الفناء تتحرر به النفس شيئاً من عالمها الحسي لتتلاشى عن هذا العالم، وتصير أشبه بالمادة الأثيرية) [4]؛ ولأن الفكر الصوفي في قوامه يعتمد على الغموض، والإبهام فإن القصيدة الشعرية التي تنهل منه، وتستدعي رموزه وأبعاده تجنح إلى هذا الغموض المبهم، والعالم الغيبي الخفي، وأحياناً تصل إلى درجات من الانغلاق، والتعقيد، وتعد قصيدة: (تنويعات صوفية) لـ (فوزي العنتيل) – التي سبقت الإشارة إليها – تعد أبرز أنموذج على هذا الغموض في القصيدة الصلاحية المعاصرة؛ فقد استدعت التجربة الصوفية من خلال استدعائها بعض الرموز الصوفية كالحلاج، وبشر الحافي، وتوظيفها اللحظة الصوفية بعمقها، وإشاراتها التي تتطلب إلماماً بالتاريخ الصوفي لهذه الشخصيات، وربط ذلك بالواقع الذي يعيشه الشاعر، والذي من أجله استدعى التجربة الصوفية، وقد أشار د. علي عشري زايد إلى أن الشاعر المعاصر وجد صلة بين تجربته الشعرية في صورتها المعاصرة التي يغلب عليها الطابع السريالي، والتجربة الصوفية؛ فكلا التجربتين تجاوز للواقع، وتحطيم للأسوار العالية،

---

(١) انظر: الزهراني، د. صالح سعيد: « الغموض في القصيدة العربية الحديثة »، مجلة جامعة أم القرى، عدد سابق، ص٣٩٦.

(٢) انظر: حسانين، سهير: « العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، ص ١٤١-١٤٣.

(٣) انظر: « اتجاهات الشعر المعاصر»، ص ١٦٤.

(٤) القعود، د. عبدالرحمن: « الإبهام في شعر الحداثة»، ص ٤٥.

ورغبة في الالتحام، والالتئام مع كل مظاهر الوجود[1]؛ ويبدو أن تعالق الشاعر – هنا – مع التجربة الصوفية قد جاء من هذا القبيل الذي يرغب فيه تجاوز واقعه عبر جسور من الحدس، والتخييل والرؤى المطلقة، والاتحاد بالوجود غير المنظور؛ خاصة إذا ما علم أن القصيدة، قد جاءت في أعقاب نكسة حزيران التي دفعت إلى هذا؛ مما جعل الشاعر يتوحد مع التجربة الصوفية في تجريديتها، وانعتاقها من الواقع.

وقد جاءت شخصية صلاح الدين وحطين ضمن هذه التجربة الصوفية متقاطعتين مع شخصية بشر الحافي في قوله:

لكنك يا بشر الحافي مزقت رداءَك

في تشرين

لو أنك لم تسجر روحك في تنور الصحراء

لصار السيف شعار جميع المظلومين..!

لو أنك عشت على أيام صلاح الدين

لو أنك أبصرت الرايات تطير

على أجنحة الفَجر المنشور على حطين

لوأنك لم تعرف..

لم تنبت أشواك الصبار على أسوار فلسطين[2]!!

ومع هذا فقد جاءت شخصية صلاح الدين، ومعركة حطين أكثر وضوحاً عن بقية الرموز الأخرى في النص؛ ولعل السبب يعود إلى كونهما من الرموز القارة التي تمتلك خلفية ثقافية واضحة في ذهن المتلقي الذي يستطيع إدراك الأبعاد الرمزية لهما، مما يجعله يتراسل شعوراً معهما، بخلاف رموز الموروث الصوفي التي يحتاج الوقوف عليها، وعلى الدلالات المعاصرة التي يسقطها الشاعر المعاصر عليها إلى إلمام بتاريخها، وحياتها، ومواقفها، لا سيما وأن مثل هذه الشخصيات لها من الأبعاد الدينية، والسياسية، والاجتماعية الشيء الكثير،

---

(١) انظر: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص ١٠٥.

(٢) «الأعمال الكاملة»، ج١، ص ١٥.

الأمر الذي جعلها أقرب إلى الشخصيات الغامضة التي تحتاج إلى ثقافة واسـعة لتفكيـك أبعادها، ودلالا ا الرامزة.

وتوظيف الشاعر (العنتيل) هذه الشخصيات، والتركيز على الأبعاد العميقة في حيا ا التي لا يدركها إلا المختصون يعد إشكالية تواجه قارئ القصيدة؛ حيث تجعل منـه إنسـاناً حائراً أمام مراد الشاعر، عاجزاً عن إدراك هذه الأبعاد، والوقوف على كنهها بدقة، مما يدفع للإ ام والتعمية، والغموض المستغلق؛ وقد شدد حازم القرطاجني – في سياق حديثه عـن معرفة ما يكون به وضوح المعاني، وغموضها – شدد على ضرورة الإحاطة بأبعاد ومضامين الأخبار التاريخية التي يتوقف المعنى عليها؛ كون المعاني هي أكثر مقاصد الكلام، ومـواطن القول الذي يقتضي الإعراب والإفصاح، وطالب الشاعر بما أسماه – الإحالة- وهي أن يحيل المعهود على المأثور، والحديث على القديم، والحاضر على الماضي، وألا يستعمل في الشعر من الأخبار إلا ما اشتهر، وعد عدم الإحالة سبباً من أسباب الغموض الذي يحول بين السـامع والمعنى المراد[1]؛ وفي هذا ما يدل على عناية علمائنا على أفق التلقي عند السامع من خـلال وضوح المعاني، وبيا ا، وحرصهم على ما يزيل إغماضها، وإ امها.

(1) انظر كلامه بالتفصيل: «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص ١٧٢، ١٧٣، ١٩٠، وانظـر في الوقـوف علـى مدلولات كلام حازم وأنواع الاحالات عنده: الوهيـبـي، فاطمة عبدالله: « نظريـة المعـنى عنـد حـازم القرطاجني»، ص١٤٧.

ظاهرة السرد الشعري

- السـ ـ ـرد.
- الحـ ـوار.

تجلى أسلوب السرد القصصي – في المعالجات الصلاحية – بشكل واضح في نقـل الأحداث، والتعبير عنها؛ سواءً أكان ذلك في جانب الحدث التاريخي، أم كـان في سـرد أحداث الواقع وقضاياه وهمومه المعاصرة، فالأسلوب القصصي الحاكي مجريات الأحداث هو أنسب الأساليب، وأقدرها على نقل الوقائع، وسرد المشاهد، والوقوف علـى تفاصـيلها، وجزئيا ا الدقيقة؛ ففي جانب سرد الحدث التاريخي الصلاحي لم يعن الشعراء المعاصـرون بتفصيلات الحدث التاريخي، والوقوف عندها، وسردها بدقة المؤرخ بقدر ما تمثلت جهودهم – في الغالب – في اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهريـة مـن وجهة النظر الشعرية للشاعر التي تحدد قيمة هذا الحدث المختار، وقدرته علـى النـهوض بكشف الفكرة الكلية للنص، والتعبير عنها؛ (إن الرؤية الشعرية هي العملية التي يـتم مـن خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنيـة الدراميـة للقصيدة) [١]؛ وهذا أسهم في تخليص كثير من المعالجات من السرد النظمي الـذي يتتبـع الأحداث، ويهتم بتراتبيتها، وتفصيلا ا؛ (إن ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلاً مشعاً وضاحاً بالدلالة: قدرة الشاعر على بناء الحدث بناءً لماحاً بارعاً شديد الرهافة. أن أي ترهلٍ في تفصيلات الحدث، أو انشغال بالعارض منها سيضيع على الشاعر – بكل تأكيد – فرصة اقتناص التجربة، أو على الأصح العثور على أكبر أجزائها حرارة) [٢]؛ وغالباً ما جاء بنـاء الحدث التاريخي وفق نمطين:

الأول: سرد الحدث عبر بناء قصة شعرية قصيرة ذات بنية متنامية لها بداية، ووسط، وحبكة، و اية، تعتمد على التركيز، والرمز والإيحاء[٣]، وهذا النسق السردي جاء قليلاً في المعالجات الصلاحية المعاصرة؛ إذ لم يظفر البحث إلا بنموذج واحد للشاعر: (أحمد سـالم باعطب:) عنوانه، (حطين قصة خالدة) سرد فيه الشاعر معركة حطين بأسلوب قصصـي مشوقٍ عرض فيه أسباب المعركة، وأحداثها، ونتائجها في أربعة مقاطع: (المقدمة/ أسـباب

(١) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٤٢.

(٢) العلاق، علي جعفر: « البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب»، مجلة فصول، (ا لقـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،مج ٧،ع ١-٢،١٩٨٧م) ص ٣٩.

(٣) انظر: مريـدن، د. عزيـزة: « القصـة الشـعرية في العصـر الحـديث»، ط(١)، (دمشـق: دار الفكـر، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ص ٣٦١-٣٦٢.

المعركة/ المعركة/ ما بعد المعركة) سارداً، في كل مقطع من هذه المقاطع الحدث الخاص به عبر راوٍ عليم يحيط بالحدث، ويعي ملابساته، وتفصيلاته، فإذا (القصيدة تمثل حدثاً تاماً متكامل الأجزاء والأركان) [1]، بدأ الشاعر فيها بالمقدمة التي مهد فيها لعرض المعركة بالحديث عن حطين في عزها، وشموخها، ومجدها، وأنها المعركة التي قطعت دابر الغزاة، باثاً التشويق، والإثارة للحدث القصصي؛ إذ نجاح القص مرهون بالبداية التي يثيرها في ذهن القارئ؛ لتدفع به قدماً إلى متابعة الحدث والالتحام به إلى آخر كلمة فيه[2] حيث قال:

رفعت رايةَ الشموخ شعارا — وتهادت على البطاح فخارا
قلدتها العلى الكواكب عقداً — وأحاطت بها النجوم سوارا
...
تلك حطين خالد المجد منها — للبطولات منبراً ومنارا
تلك حطين قاعةٌ من جلالٍ — أشعلت ثورةَ الجهاد جهارا[3]

وقد أسس هذا المدخل، لأسباب المعركة التي تركزت عنده في استغاثة قوافل الحج بصلاح الدين بعد أن اعتدت عليها جيوش الصليبيين؛ معمقاً – في سرده – استبطان الدوافع الخفية التي جعلت الصليبيين يقدمون على هذا الأمر، مرجعاً ذلك إلى الحقد، والغدر، والتعطش للدماء التي امتلأت بها نفوسهم، عبر لغة تصويرية تقتنص المشهد، وتشخص المعنويات، وتصور حال المسلمين وهم أسرى عند الصليبيين:

يوم صاحت قوافلُ الحج غوثاً — إن أرناطَ قد تمادى وجارا
في طريق السلام والحب عمداً — من ثعابينه أقام جدارا
تنتشي بالشباب فتكاً وتروي — عطش الحقد من دماء العذارى
بين أنيابها أراجيح موت — نصبتها تزج فيها الصغارا
والمسنون للضياع هبات — والصبايا دمى بأيدي السكارى

---

(١) المخضوب، د. لطيفة عبدالعزيز: « القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر»، ط(١)، (الرياض: مطابع الشبل للنشر والتوزيع، والطباعة ١٤١٦هـ/١٩٩٥م)، ص ٢٤٨.

(٢) انظر: العريني، د. عبدالله بن صالح: « الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية»، ص ٢٣٤، وانظر: وانظر: قاسم، سيزا: « بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ »، ط(١)، (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥م). ص ٣٩-٤٠، وانظر: الحازمي، حسن حجاب: «البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ١٣٣.

(٣) ديوانه: « قلب على الرصيف »، ص ٧٢-٧٣.

عاثَ أرناطُ بالحجيج عتواً ... ما رعى ذمةً لهم، أو جِوارا(١)

فاللغة التصورية في الأبيات أسهمت في نقل المشهد السردي والتعبير عنه، وتقديمه بشكل فاعل؛ ويستمر في ذكر الحدث وأثر ذلك على صلاح الدين حين بلغه:

وتوالت مذابح البطش تروي ... لصلاحٍ فهب غيظاً وثارا
قال: آليت أنْ يروض سيفي ... طغمةً تعشق الحياةَ دمارا(٢)

إن الشاعر – هنا – قد اتجه إلى عرض سبب المعركة برؤية الشاعر لا برؤية المؤرخ الذي يتتبع الجزئيات والتفاصيل؛ لذلك تجده يذكر السبب الرئيس للمعركة مع العلم أن هناك أسباباً أخرى كثيرة كانت وراء معركة حطين غير ما ذكر، وهذا لا يعد (عيباً)، أو مأخذاً على القص الشعري الذي لا يتقيد بحرفية الحدث التاريخي، ولا يغوص، أو يوغل في البحث عن جذور الحقيقة التاريخية البعيدة؛ ومن هنا تجد أن الشاعر وفق في ذكر الباعث المباشر وراء معركة حطين، ولم يلتفت إلى ذكر الجزئيات، والتفاصيل الأخرى، واكتفى بالسبب المثير الذي رآه مناسباً لطبيعة الشعر) (٣)، وذكره سبب المعركة في مقدمة سرد الحدث أسهم في بناء الحبكة التي تقوم بربط الأحداث، وشدها برباط متين؛ ليتشكل الحدث كائناً عضوياً نامياً متآزراً، وهي لا تحقق ذلك إلا من خلال الاعتماد على التعليل المنطقي للحدث، فبدون التعليل تفتقد الحبكة قيمتها، ومنطقيتها، ويمضي الشاعر ليصل إلى قمة الحدث ولحظة التأزم سارداً المعركة، مصوراً أجواءها:

ومضى الجيش والهُتافات تعلو ... تحضن الأفْق يمنةً ويسارا
فالتقى الهدي والضلالُ فدوت ... صرخةُ الحق في السماءِ انتصارا
وأحاطت فيالق النصر بالشرك ... وأشـقت مروجيه تبارا
أوقدوا حولهم من النار سوراً ... فاكتووا رهبةً، وذابوا حصارا
...
واستوت للقطاف منهم رؤوس ... واستزادت من الذهول اضطرارا
حصدَتها سيوف جيش صلاحٍ ... مثلما تحصد الشفار الثمارا

---

(١) ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٤.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) المخصوب، د. لطيفة عبدالعزيز: « القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر»، ص ٢٤٩.

فَهووا كَالصخور يجرفُهـا السيـ ـلُ فَتهـوي إلى الحضيض انحـدارا
وانتشى النصـر والأباطيـلُ ولـت منهكات القُوى تـذَوب انكسـارا[1]

ويختم الشاعر قصة حطين بتناول نهاية المعركة، وانهزام المعتدين، وأسر صلاح الدين لهم، وقتله الباغين منهم، وعفوه عن بعض ملوكهم؛ مما مهد الطريق لفتح بيت المقدس، واستعادة حماه السليبة في شيءٍ من السرد التاريخي الممتزج بالصبغة الشعرية:

..

ومضى الجيْش يغمر الأرض حسنى ويُنيرالـديار داراً فَـدارا
طَهر القُدس مـن ذئَـابِ السـجايا واستعاد الحمى السليب اقْتـدار[2]

ويمكننا وصف السرد الشعري – هنا – بأنه متماسك – إلى حد بعيد -، حيث قدم الشاعر أحداثه بشكل تسلسلي متتابع، ومترابط عبر البداية الجاذبة، وتتابع الأحداث، وتطورها صعوداً بها إلى الذروة، وهبوطاً إلى النهاية التي حملت الرسالة، أو وجهة النظر التي أراد الشاعر تقديمها إلى المتلقي؛ الأمر الذي قرب هذا العمل من البناء القصصي الفني بما يتناسب والفن الشعري، حيث بدا متلبساً بعناصر القص، وظهرت فيه تقنياته وأساليبه بشكل بارز[3] – على الرغم من اقترابه في المقطع الأخير من الحقيقية التاريخية – إلا أنه حاول أن يتجاوز ذلك بالخروج من حدود السرد النظمي إلى ما يشبه القص الفني الذي يجذب القارئ، ويثير نشوته، ويشد انتباهه.

وجاء النمط الثاني في **سرد الحدث التاريخي أقرب إلى النمط السردي التضميني**: الذي يعمد فيه الشاعر إلى تضمين الحدث التاريخي الصلاحي؛ بوصفه بؤرة إشعاعية وسط أحداث الواقع وهمومه التي يقوم بسردها [4]، ضمن تقنية الاسترجاع، أو ما يعرف في التكنيك الروائي بالفلاش باك (Flashback) وهو: الرجوع أثناء التسلسل الزمني للقصة أو المسرحية إلى ذكر أحداث ماضية؛ لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف ما أو تنويرها؛ وعادة ما يتم الاسترجاع على لسان الراوي، أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية

---

(١) ديوانه: « قلب على الرصيف »، ص ٧٦-٧٧.

(٢) المصدر نفسه: ص ٧٨، ٨٠.

(٣) انظر: المخضوب، د. لطيفه عبدالعزيز: « القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر»، ص٢٥١.

(٤) انظر: الحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ٨٥.

كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم الارتداد منها، وقد استعار الشاعر المعاصر هذا التكنيك من الرواية، وطوعه لطبيعة البناء الشعري، ووظفه لأغراض شبيهة بتلك الأغراض التي استخدمه من أجلها الكاتب الروائي(١)، ومن خلال هذا النمط السردي التضميني القائم على على أسلوب الاسترجاع، أو الارتداد للماضي جاءت أكثر النماذج الشعرية التي سردت الحدث التاريخي الصلاحي، كما في قول (داود معلا) متحدثاً عن ضياع فلسطين بسبب تنازع القيادات، وانشغالهم بالملذات:

في ذمة الله لا في ذمة العربِ ... ضاعت فلسطين بين الراح والرتبِ
بِقادة يا لسوءِ الحظ تجمعهم ... سوق الزعامات أعداءٌ بلا سببِ(٢)

ثم قطع حديثه عن الواقع ملتفتاً إلى الماضي في سياق سردي لبعض أحداثه ذات العلاقة بفلسطين:

لقد أتاك صلاح الدين من بلدٍ ... نآءٍ يجر سرايا جيشه اللجِبِ
وراح يضرب أعناق الغزاة ولمْ ... يثْنِ العنانَ إلى أن فاز بالغلبِ(٣)

وهذا الارتداد إلى الماضي الصلاحي ضمن الحديث عن أحوال الواقع أسهم بدور إيجابي في خدمة المضمون، وتعزيز الرؤية، وعكس المشهدية داخل الصورة بشكل غير مباشر؛ ذلك أنه حاول تعميق مبدأ المفارقة، وكشف التناقض بين صورة الماضي والحاضر، إضافة إلى إضفاء شيءٍ من الحيوية على السرد، وإحداث تنوعٍ داخله؛ فالقصة المضمنة داخل البنية السردية – كما يرى أندريه جيد – وسيلة فنية أشبه ما تكون بالمرايا في اللوحات الفنية التي تعكس المشهد من داخله(٤)؛ خاصةً وأن هذا الحدث المضمن يمت بصلة إلى فكرة

---

(١) انظر في تقنية الاسترجاع وتوظيف الشاعر المعاصر له:
حوم، علي: « أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر»، ص ١٦.
وانظر: زايد، د.علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ٢٣٤، وقاسم، سيزا: «بناء الرواية»، ص ٣٦-٣٧، والبحراوي، حسن: « بنية الشكل الروائي»، ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) قصيدته: «في ذمة الله »، ديوانه: « الطريق إلى القدس»، ص ٥٥.

(٣) المصدر نفسه: ص ٥٦.

(٤) انظر: العاني، د. شجاع مسلم: « البناء الفني في الرواية العربية في العراق»، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العامة، ١٩٩٤م)، ص ١٥.

فكرة النص، وموضوعه الرئيس الذي تناوله الشاعر من خلال العلاقة الوطيدة بين صلاح الدين المنقذ/ والقدس.

ومثله في هذا: (سعد البواردي) في قوله:

كانت حطين يقارسها

صلاح الدين ألم يثأر؟

كانَ جواد النصر العربي

قد ألوى فارسها الأسمر

يذرع بالسيف بساط الأرض

ليردي شانِئَها الأبتر(1)

وعادة ما تأتي اللغة السردية – في مثل هذه النماذج – معتمدة على الفعل الماضي الذي يسرد الحدث التاريخي؛ غير أنه الماضي الذي يكتسب صفة الحاضر؛ لأن الفعل الماضي في السرد القصصي له حقيقة الحضور؛ كونه يمثل الحاضر الروائي لا الحاضر الزمني(2)، وهذه اللغة – على الرغم من اتكائها على صيغ الماضي – إلا أنها نجحت – في كثير من المعالجات- في سرد الحدث في صورة مشهد متحرك باعتمادها على أفعال الحركة، وتطعيمها المشاهد ببعض الأفعال المضارعة التي تستحضر الصورة، وتحيل الماضي القصصي إلى حاضر روائي، إضافة إلى تركيز اللغة على العنصر النفسي عند السامع الذي يدفع به إلى تلقي المشهد في صورة استحضارية متحركة غير ساكنة.

وهذه الصور المتحركة هي: أهم ما يميز السرد القصصي عن السرد التاريخي؛ فالسرد التاريخي يكتفي بتتابع الأفعال، أما السرد القصصي فإنه يبث الحيوية والحركة، ويستخدم العنصر النفسي الذي يصور هذه الأحداث للمتلقي، ويستعيد مشهديتها مرة أخرى(3)، مع

---

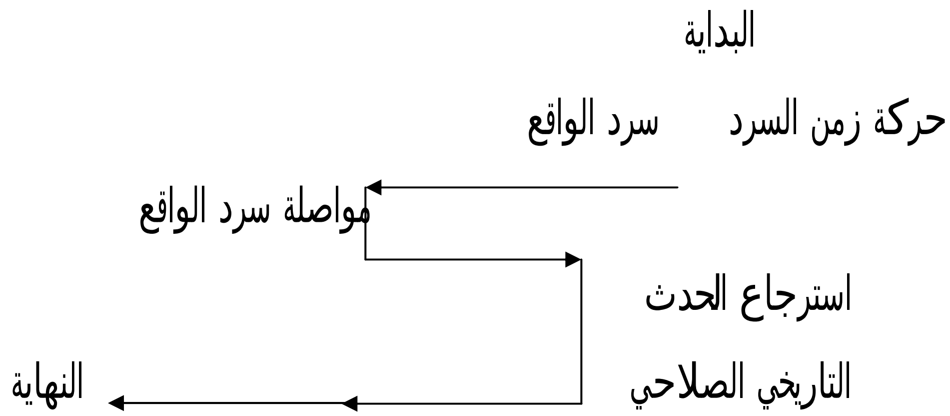
(1) قصيدته: « عبلة لا تعشق عنتر»، ديوانه: « قصائد تتوكأ على عكاز»، ص ٩١.

(2) انظر: الحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ٣٨٨.

(3) انظر في هذا: إسماعيل، د. عز الدين: «الأدب وفنونه»، ط(٧)، (القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٧م)، ص١٨٧.

ما يوفره الشاعر في سرده المشاهد التاريخية من عنصر الانتقاء والاختيار، وإعادة الترتيب؛ مما يساعد في بث الحركة، والفاعلية في أعطافها.

والشاعر يحقق سرده الحدث التاريخي – عبر تقنية الاسترجاع – بتوقيف عنصر الزمن الحالي للسرد، والتراجع إلى الخلف؛ حيث يبدأ الشاعر في حركة الزمن السردي بالحاضر، ثم يقطع سرد الحديث باسترجاع صورة صلاح الدين، وسرد مقطع من تاريخه لاضاءة الحاضر، وتنويره، ثم يعود في حديثه عن الواقع، ويمكن توضيحه بالشكل التالي:



ومن هنا فإن الزمن السردي في النص الشعري لا يخضع للتتابع المنطقي التراتبي لحركة الزمن؛ لأنه زمن عاطفي وجداني يقوم على التبادل بين أوقات السرد[1]؛ مما يهيء لهذه الانحرافات الزمنية: (حاضر/ ماضي/ حاضر/) أن تظهر في بنية السرد الزمنية.

وعلى الرغم من أن استرجاع الحدث التاريخي – هنا – هو استرجاع خارجي يظل فيه الحدث الذي يتم استرجاعه خارج الإطار الزمني للحكي الأساسي[2] فإنه من حيث بنيته العميقة يظل متوافقاً مع الفكرة العامة للنص، مجلياً لها، موضحاً أبعادها، فيأتي عنصراً بنائياً مهماً يدعم الرؤية المضمونية، ويسهم في تشكيلها الجمالي والفني.

أما سرد أحداث الواقع فقد احتل مساحة سردية واسعة إذا ما قيست بسرد الحدث التاريخي؛ ذلك لأنه الغاية التي يسعى الشاعر المعاصر إلى نقلها، والتعبير عنها، وإظهار وقعها على ذاته؛ فالقضايا السياسية، والهموم الاجتماعية، وحالة الواقع المتردي أصبحت قضايا

---

(١) انظر: الضبع، محمود إبراهيم محمد: « السرد الشعري،: دراسة تطبيقية على الشعر الجديد»، رسالة ماجستير مخطوطة، (القاهرة: جامعة عين شمس، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ص ٨٧.

(٢) انظر: بكر، أيمن: « السرد في مقامات الهمذاني »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م)، ص٩٦.

متجذرة في وجدان الشاعر المعاصر، منغرسة في ذاكرته؛ مما يستدعي التعبير عنها، وسردها بهذه الصورة المكثفة؛ وهو بهذا السرد لم يتجرد من غنائيته بالكلية وإن حاول ذلك من خلال: (الخروج من جو الغنائية والخطابية.. واستخدام حبكات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر، وعواطفه) [1]؛ إلا أن الشعر يظل (في محصلته النهائية، وطبيعته المهيمنة إضفاءً للدوال، واستغراقاً فيها مهما كانت استعانته بعناصر السرد) [2].

وفي سرد أحداث الواقع يلحظ الناظر أن هناك نوعين من الأحداث تضمنها السرد:

أحداث رئيسة شكلت فكرة النص الكلية حاول الخطاب الشعري التعبير عنها، وكشف أبعادها، ومضامينها.

وأحداث جزئية ثانوية تضافرت مع الأحداث الرئيسة، وأسهمت في بنائها، ومن ثم توسيع مجال القص الشعري، وتطويره، وتوفير عنصر التشويق، والجذب له؛ وبالتالي فـ(النص الشعري يتنوع الحدث فيه بين الحدث الكبير، والحدث الصغير، والحدث الذي يصنع النص، والنص الذي يصنع الحدث) [3].

وغالباً ما تم بناء الأحداث – وخاصة الرئيسة منها - بطريقة سردية متتابعة تقوم على البناء المتحرك (يتعامل فيها الشاعر مع الحدث، أو الموقف بفنية معينة، وبرؤية خاصة)[4]، وقد يقطع الشاعر سرد هذه الأحداث لبث العظة والعبرة، أو وجهة النظر التي يريد إيصالها، وقد يقطع سرده بالخطاب، أو التضمين الشعري الذي تبرز فيه نغمة السخرية والتهكم، وإظهار المفارقة الحادة، ومن النماذج على هذه قصيدة الشاعر: (غازي القصيبي): (بعد سنة)؛ التي سرد فيها قصة هزيمة حزيران بعد مرور سنة عليها فقال:

إنني أذْكر ذَاكَ اليوم..

هل مرت سنة؟

---

(١) عيد، رجاء، « الأداء الفني والقصيدة الجديدة»، مجلة فصول،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١/٢، ١٩٨٦م/١٩٨٧م)، ص٥٥.

(٢) العلاق، د. علي جعفر: « الدلالة المرئية»، ص ١٥٦.

(٣) الضبع، محمود إبراهيم محمد: « السرد الشعري »، ص ١٤٢.

(٤) المخضوب، د. لطيفة عبدالعزيز: « القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر»، ص ٢٨١.

عندما خضنا مع المذْياع

حطّين الجديدة

عندما عشنا مع المذْياع

مجد القادسية

عندما بشرنا المذْياع

بالنصر على وقْعِ الأناشيد الشجية

عندما خلقَنا المذْياع

ما بين الرمال

جثثاً خرت بِلا مجد

وأشباه رجال

عندما حدثنا المذياع

عن صبر القلوبِ المؤمنة

وانتكاسات النضالْ[1]

وقد استمر الشاعر على هذا المنوال في سرد الحدث الرئيس والأحداث الجزئية معه، متوقفاً أحياناً في تعليقات ساخرة، ولقطات تعمق فداحة المشهد، وتظهر فظاعته حتى يصل إلى النهاية التي يقدم فيها لحظة التنوير من خلال العبرة التي يمكنها أن تستنقذ هذا الوضـع المتردي:

أخوتي.. لا تغضبوا إن قلت

ما زلنا صغاراً

لم نزلْ نرضع نهد الأمس.. نمتص

شعاراً فَشعارا

عندما نضحك من أنفُسِنا

عندما نقْوى على لَمسِ الجراح

---

(١) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص ٣٠٤.

عندما نقْتلع السور، ونمشي في الرياح

سوف نرتد كبارا[1]

فالقارئ يستشعر البناء السردي للحدث الرئيس ابتداءً من العنوان الذي ينبئ عن حدوث فعلٍ قصصي سوف يأتي؛ الأمر الذي يثير عنده التحفز، والانتظار، والتشوق، لتأتي بنية السرد – بعد ذلك – قائمة على صيغ الأفعال الماضية الدالة على تمام وقوع الحدث، مثل: (مرت/ خضنا/ عشنا/ بشرنا/ خلفنا/ حدثنا..)، لتتحول صيغة الماضي إلى صيغة المضارع بما تدل عليه من آنية واستقبال: (نرضع/ نمتص/ نضحك/ نقتلع/ نمشي/ نرتد..) حين يصل الشاعر إلى النهاية التي يوضح فيها السبيل الذي يمكنه أن يخرج العرب من أتون الهزيمة؛ وهذه الثنائية الزمنيةالتي قام عليها السرد في صيغتي (الماضي/ والمضارع) – تحاول أن تخلق زمناً آخر هو الزمن المأمول الذي يتطلع إليه الشاعر، والذي يتجاوز به تقهقر الماضي، وضعف الحاضر إلى قوة المستقبل، وانتصاراته.

وقد يتشكل بناء الحدث الرئيس في النص عبر لوحات متتابعة كل لوحة تسلط الضوء على جانب من الصورة حتى يتم تكاملها؛ واستيفائها، وتوضيح جوانبها؛ كما فعل (مأمون فريز جرار) في قصيدته: (مشاهد من عالم القهر) التي سرد فيها واقع الأمة المأزوم في ست لوحات متتابعة[2]، وكما فعل (هلال العامري) في قصيدته: (سجى الطفل) التي سرد فيها بطولة طفل الحجارة الذي أعاد البشارة بعد الانهزام في تسع لوحات[3]، وأحياناً قد يبدأ سرد الحدث بصيغة تلفت الانتباه إلى بداية السرد؛ حيث إن (السرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة)[2]؛ وهذه الصيغة قد تكون عبارة توحي بتذكر الحدث كما هو عند (غازي القصيبي) حين قال:

(إنني أذكر ذَاك اليوم) [4]

---

(1) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(2) انظر: ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٥-٩.

(3) كيلطو، عبدالفتاح: « الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي»، ط(1)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، ص ٣٤.

(4) «المجموعة الشعرية الكاملة»، ص ٣٠٣.

أو قد يكون مقطعاً يثير الانتباه، ويستفز الأحاسيس من خلال الاستفهام التصديري الذي يبدأ به السرد؛ كما هو عند (حيدر محمود) في قوله:

هلْ تعرفُونَ الفَتى أيوب؟

كَانَ له فينا إذا مر

عرس للحساسين(١)

وقد يبدأ السرد بوصف الأجواء المكانية التي تشكلُ فضاء السـرد كمـا في قـول (مأمون فريز جرار):

الجو كئيب هذا اليوم

الشمس هي الشمس ولكن

هذا شرطي يقْبلُ نحوي

يسحقني هذا الشرطي اتين العينين(٢)

وقد يتجاوز الشاعر كل هذه الافتتاحيات المنبهة لبداية السرد ليدخل مباشرة في سرد الحدث؛ كما فعل (فاروق جويدة) في قصيدته: (رسالة إلى صلاح الدين) التي بدأها بقـص أحداث الواقع المرير بين يدي صلاح الدين:

يا سيدي فلأعترف

أن الجواد الْجامح

ا ْنون قَد خسِر الرهان

وبأن أوحالَ الزمان الْوغْد

فَوق رؤوسنا

صارت ثياب الْملْك والتيجان(٣)

---

(١) قصيدته: « أيوب الفلسطيني »، « الأعمال الشعرية»، ص ٦٧.

(٢) قصيدته: « مشاهد من عالم القهر»، ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٥-٦

(٣) ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٠.

ويأتي الوصف متقاطعاً مع السرد في تقديم الحدث؛ بوصفه أحد مكوناته، إذ هما عنصران متفاعلان معاً (لا يمكن تصور أحدهما بمعزلٍ عن الآخر إلا على سبيل الافتراض النظري) [1]، وإن كان البعض قد حاول التفريق بينهما من حيث إن السرد يقدم وصفاً بتحريك عنصر الزمن، ويقوم الوصف بتشخيص الأشياء، وتوصيفها بتثبيت عنصر الزمن[2]؛ غير أن الوصف الخالي من دلالة الزمن، وتحريكه يكاد يكون قليلاً مقارنة بالوصف الذي يحرك الزمن، ويوظف الأفعال للتعبير عن الحدث؛ الأمر الذي يجعل (الاختلافات التي تفصل بين السرد والوصف هي اختلافات مضمونية تتعلق بدلالة الصيغتين، ومجال تعبيرهما)[3]، وقد شمل الوصف: وصف الأفكار، والمشاعر، والواقع المعاصر، ووصف أثر الشخصية الصلاحية، ومعركة حطين عند الذات الشاعرة، كما شمل وصف سيف صلاح الدين، وجيشه، وعودته المأمولة؛ وبذلك ينتقل الوصف من مجرد الإخبار إلى وصف الأشياء ليس على ظواهرها، وإنما على أساس ما تحدثه من أثر عميق في النفس، و ذا تصبح للوصف قيمته، ودلالته؛ كونه يحمل شحنات من المعاني، والتأويلات الدلالية للنص[4]، وقد أكد النقاد على أن للوصف وظيفتين:

إحداهما: وظيفة تزينية خارجية عن بنية السرد القصصي تصنف ضمن زخرفية الخطاب، لا تتجاوز مجرد كو ا وقفة، أو استراحة للسرد.

والأخرى: وظيفة تفسيرية رمزية تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القص، وعنصراً أساسياً فيه[5]؛ ومعظم الوصف الذي جاء في السرد القصصي الصلاحي أدى وظيفة تفسيرية، إضافة إلى القيمة الفنية التي أحدثها داخل بنية السرد؛ خاصة حين يتوقف السارد عن مواصلة سرده ليقوم بتفصيل لقطة، أو صورة، أو شخصية يسلط الضوء عليها في أبعادها المادية، والنفسية؛ مما يدفع المتلقي إلى مزيد من الإثارة، والتشوق لمعرفة النهاية، وهذا ما

(١) الحلواني: عامر: « أسلوبية الوصف والحوار»، (المغرب: مطبعة السفير الفني، بدون معلومات أخرى)، ص٣١.

(٢) انظر الضبع، محمود إبراهيم محمد: « السرد الشعري»، ص ١٥٥.

(٣) بكر، أيمن: « السرد في مقامات الهمذاني »، ص ٣٨. وانظر في العلاقة بين الوصف والسرد: مرتاض، د.عبدالملك: «في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد»، ص ٢٨٩-٢٩٥.

(٤) انظر: الضبع، محمود إبراهيم محمد: « بحثه السابق»، ص ١٥٧.

(٥) انظر: البحراوي، حسن: « بنية الشكل الروائي »، ص ١٧٦-١٧٧.

يطلق عليه البعض: الوظيفة الإرجائية التي يقوم ﺑﻬا الوصف التفسيري حين يعمد إلى تخيـب أفق انتظار القارئ بتأجيل ﻧﻬاية الانفراج المنتظر[1]، وقد جاء الوصف المتآزر مع السـرد في في تقديم الحدث التاريخي قليلاً في عدده، وكثافة امتداده مقارنةً بالوصف أثناء سرد الحدث الواقعي؛ ولعل السبب – في هذا – يعود إلى أن الشاعر المعاصر لم تكن غايته رصد التاريخ الصلاحي بقدر ما كانت رغبته توظيفه توظيفاً فاعلاً؛ لتحريك الواقع، ومعالجـة قضـاياه، إضافة إلى أن معظم استدعاءات الحدث التاريخي قد جاءت من خـلال شـعر الشـطريين بضوابطه الوزنية التي لا تتيح – في الغالب – للشاعر مجالاً للتوسع، والاستطراد الوصـفي بخلاف شعر التفعيلة الذي تتوفر فيه مساحات أوسع، وأرحب لهذا الشأن.

ومن الأمثلة على ورود الوصف الداعم لسرد الحدث قول: (أحمد محمد الصديق):

تبدى صلاح الدين فـالأرض دونـه تمـوج بخيـلٍ كالجبـال وفُرسـان
سنابكُها كالبرق تطْـوي زحوفُهـا غَياهب ليل الكُفر عن كل ميـدان[2]

ومن ذلك قول (أمل دنقل):

وأنت في المذْياع، في جرائد التهوين
تستوقف الفارين
تخطب فيهم صائحاً حطين
وترتدي العقّال تارةً
وترتدي ملابس الفدائيين
وتشرب الشاي مع الجنود
في المعسكَرات الخَشنة
وترفَع الراية
حتى تسترد المدن المرتهنة
وتطلق النار على جوادك المسكين
حتى سقطت أيها الزعيم
واغتَالتك أيدي الكهنة[1]

---

(١) انظر: الحلواني، عامر: « كتابه السابق »، ص ٣١.

(٢) قصيدته: « المسجد الأقصى يتحدث عن نفسه»، ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص ١٣٩.

فهذا وصف لصلاح الدين المزيف قطع به تدفقه السردي في النص؛ ليبرز هذا الوصف صورة الشخصية وملامحها من خلال التركيز على الشكل، والهيئة الخارجية لها: (ترتدي العقال/ وترتدي ملابس الفدائيين)؛ والتركيز على الفعل والحركة: (تستوقف الفارين/ تخطب فيهم صائحاً حطين/ تشرب الشاي..)، فقد رسم هذان البعدان هيئة الشخصية الصلاحية المزيفة، ومظهرها، وفعلها الحركي في مشهد وصفي يعتمد على الوصف الذي يوظف الأفعال المضارعة التي تستعيد المشهد، وتعمل على تحريكه، وتبث روح الحياة فيه؛ وفي هذا تجاوز مجرد رصد شكل الشخصية الموصوفة، وتقديم رصيد معرفي عنها إلى الكشف عن موقف الشاعر منها؛ وهو موقف ينبئ عن النقد، والسخرية، والإدانة؛ مما جعل وظيفة الوصف – هنا – تغدو وظيفة تعبيرية رمزية تعبر عن موقف، وتكشف منظوراً، وتجلي رؤية أكثر من كونها وظيفة وصفية ساكنة.

وحين سعى الخطاب السردي الشعري إلى كشف قيمة معركة (حطين)، وإبراز مكانتها في النفس اتجه إلى الوصف الذي تجاوز مجرد الإخبار إلى استحضار الأثر عبر رؤية نفسية، وجمالية للموصوف، كما في قول الشاعر: (محمد العيد الخطراوي) عن: (قوافل الضياء في حطين):

يا قمةً في مجدنا التليد

قد عانق الأوراس عزها المشيد

وبارك اليرموك فجرها الوليد

حيثُ الجُدود الصيد حققوا الخُلود

ونورت لنا بيادر الصمود

وعلمت رجالنا تمرد القيود

وكيف يعشب الكفاح بالحَديد

فيزهر الصعيد والجلْمود(2)

---

(1) «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٤٧١.

(2) قصيدته: « حزمة نور من حطين»، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٩-١٠٠.

فقد اعتمد الشاعر على الوصف التعبيري – الذي يتناول وقع الشيء على الـذات، والاحساس الذي يثيره فيها[1] دون الوصف التفصيلي الذي يغرق في الجزئيات – فأسهم به في إيضاح الحدث، والتعبير عنه، وإبراز جوانبه؛ مما جعل الوصف – هنا – يقوم بوظيفتين:

الأولى: وظيفة إبداعية تتركز على الوصف المنتج؛ بسبب كونه ضرباً من ضـروب التخييل المبدع؛ وذلك حين أخرج الشاعر الموصوف: (قوافل الضياء في حطين) من واقعها المألوف إلى عالم متخيل، فصارت بمقتضاه مشخصاً حياً فاعلاً، تعانق الأوراس عزه، وتبارك اليرموك مجده، وينهض بمهمة التعليم، وإنبات الكفاح؛ فهذا الوصف في هذا المشهد لـيس ترفاً زخرفياً بقدر ما هو تخييل فاعل أسهم في بناء الصورة[2].

والوظيفة الأخرى التي قام ا الوصف هي: الوظيفة التفسيرية داخل النص، المبرزة قيمة الحدث.

ومثل هذا الوصف التعبيري المتآزر مع السرد في تقديم الحدث وتفسيره، وتوضـيحه تقف عليه في نماذج أخرى عند: أحمد صالح الصالح[3]، وحيدر محمود[4]، وغيرهما.

وينهض الشاعر الذي يقوم بدور السارد بمهمة سرد الأحداث تاريخيـة كانـت، أم واقعية؛كونه المنتج للنص، -وبحسب موقعه في سرد الأحداث حضوراً وظهوراً – فقد بـرز نمطان من أنماط السرد:

النمط الأول: السرد الذاتي المتميز بحضور السارد، أو الراوي الذي يحكـي عـن الذات؛ (ففي السرد الذاتي يتم الحكي من خلال عيني الراوي)؛ وفي الغالب يكـون هـذا الراوي – في هذا النمط كلي العلم يقدم كل شيءٍ من خلال رؤيته للأحداث، وانطباعـه عنها؛ فـ(تظهر كل الأشياء من خلاله خاضعة لرؤيته، مصطبغةً بذاته)، وقد يكـون هـذا

---

(١) انظر في الوصف التعبيري: قاسم، سيزا: « بناء الرواية »، ص ١٠٩، والحازمي، حسن حجاب: «البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ٣٠٢.

(٢) انظر: الحلواني، عامر: « أسلوبية الوصف والحوار»، ص ٩٢، ٩٤.

(٣) الصكر، د. حاتم: « مرايا نرسيس»، ص ٦١، وانظر في السرد الذاتي: لحمداني، د.حميد:«بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي»، ط(٣)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م)، ص٤٦-٤٧.

وانظر: يوسف، آمنة: «تقنيات السرد »، ط (١)، (سورية: دار الحوار، ١٩٩٧م)، ص ٣٥.

(٤) الحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ٦١١.

الراوي مشاركاً في الحدث، متلبساً به فيستخدم ضمير المتكلم الذي يتحدث به عن ذاته، ويسرد به عن نفسه؛ فيغدو – حينئذ- ضمير المتكلم في الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن – على حد رأي د. عبدالملك مرتاض[1] -، ويسمى هذا الراوي بالراوي الداخلي الممثل في الحكي[2]، كما هو الحال عند (أحمد دحبور) الذي سرد حكاية المواطن الفلسطيني المشرد من خلال ذاته فقال:

أنا الرجل الفلسطيني

أقولُ لكم: رأيت النوق في وادي الغضا تذْبح

رأيت الفَارس العربي يسأل كسرةً من خبز حطينٍ

ولا ينجح

فكيف بربكم أصفَح؟ [3]

ومثله في هذا مأمون فريز جرار[4]، وتوفيق زياد[5]، ومحمود درويش [6]، وقد لا يكون الشاعر مشاركاً في الحدث وإنّما راوٍ له، وشاهد عليه، متتبع مرياته؛ وهو ما يطلق عليه: الراوي الخارجي[7]، وهنا يبرز ضمير الغائب، وصيغة الفعل الماضي، والأفعال المستحضرة الحال وسائل أسلوبية بارزة في لغة السرد؛ وفي هذا الجانب قد لا يكتفي الراوي بمجرد كونه شاهداً يسرد الأحداث بقدر ما يتدخل أحياناً برأيه ناقداً، وموجهاً، أو مباهياً

(١) انظر: مرتاض، د. عبدالملك:« في نظرية الرواية »، ص ١٨٧.

(٢) انظر: لحمداني، د. حميد: « بنية النص السردي»، ص ٤٧-٤٩.

= وانظر: مصطفى، المويفن: « تشكل المكونات الروائية »، ط(١)، (سورية: دار الحوار، ٢٠٠١م)، ص١٦٨-١٣٩.

(٣) قصيدته: «حكاية الولد الفلسطيني»، «ديوانه»، ص ١٩٩.

(٤) انظر قصيدته: « مشاهد من عالم القهر»، ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٥-٩.

(٥) انظر قصيدته: « السكر المر»، «ديوانه»، ج١، ص ٢٩٠-٢٩٤.

(٦) انظر قصيدته: « امرأة جميلة في سدوم»، «ديوانه»، ج١ ص ٢٩٠-٢٩٤.

(٧) انظر: لحمداني، د. حميد: « كتابه السابق »، ص ٤٩.

مفاخراً؛ فهو راوٍ ذو رؤية يراقب الأحداث من الخارج(1)، وخاصة في سرد أحداث الواقع، وأغلب النماذج الشعرية التي استدعت الشخصية الصلاحية، وحطين من هذا النوع.

أما النمط الثاني من أنماط السرد بحسب ظهور السارد فهو:

السرد الموضوعي الذي: يغيب فيه السارد – بشكل كبير – ويوكل سرد الأحداث إلى غيره من الشخصيات، والأماكن والعوالم؛لتتولى هي مهمة السرد بذا ا، ويتخذ الشاعر موقع الراوي الخلفي المختفي وراء هذا الصوت الذي يقوم بسرد الأحداث(2)، وحين يختفي الشاعر خلف الراوي فإنما يفعل ذلك ليتحمل النص عبء توصيل وجهة النظر(3)؛ وإن كان كان بعد الشاعر عن الأحداث – في الخطاب الشعري – يبدو محدوداً مقارنـة بالخطـاب الروائي؛ لأنّ البناء الشعري مرتبط بذات الشاعر وحسه؛ فرؤية الشاعر رؤية ذاتيـة مهمـا حاول أن ينأى ا عن ذلك، بخلاف العمل الروائي القصصي الذي يستطيع فيه السـارد أن يختفي وراء شخوصه بشكل أرحب وأوسع(4).

وهذا النمط من السرد جاء قليلاً في المعالجات الصلاحية مقارنة بالسرد الذاتي الذي احتل مساحة واسعة؛ إذ لا يكاد يظفر الناظر بنماذج كثيرة من هذا النمط؛ ولعل قصيدة: (وصية صلاح الدين الأخيرة) لـ (محمد مسير مباركي) تعد أقرب النماذج الدالة على هذا النمط؛ حيث اتخذ الشاعر موقع السارد الخلفي الذي اختبأ وراء الشخصـية الصـلاحية في تقديم هذه الوصية، وإن كان هذا الاختباء وظهور صوت صلاح الدين لم يكـن بـارزاً في النص بشكل واضح؛ فليست هناك قرائن تدل على هذا الصوت إلا ما يستشفه القارئ من عنوان النص، إضافة إلى غياب ضمير التكلم الذي يعود على الشاعر بشكل تام من الـنص،

---

(1) انظر: العيد، يمنى: « تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي»، ط(1)، (بيروت: دار الفـارابي، 1990م)، ص 91-95.

(2) انظر في السرد الموضوعي: الصكر، د. حاتم « مرايا نرسيس»، ص 61، والضبع، محمود إبراهيم محمد: «السـرد الشعري»، ص 130.

(3) انظر: الصكر، د. حاتم: « كتابه السابق »، ص 64.

(4) انظر في هذا تفصيلاً: الصكر، د. حاتم: « كتابه السابق »، ص 63، وانظر: سالم، د. نبيلة إبراهيم: «نقد الرواية الرواية من وجهة الدراسات اللغوية»، ط(1)، (الرياض: إصدارات نادي الرياض الأدبي، 1400هـ/1980م)، ص 11-23.

واعتماده على صيغ الخطاب؛ الأمر الذي يوحي للمتلقي بأن هذا الخطاب هـو خطـاب صلاح الدين لا خطاب الشاعر؛ حيث تجده يقول:

...

وامتدت الحسرات

كالسجاد

للصلوات

فاستبق الصراط إلى الردى

واستعبر التيه المُضرج بالسلام

وعد حمام القُدس

سفاحاً

سفّاحاً جاءه عرش البلاد

يبوءُ بالشعبِ المشرد

واحتدام التين والزيتون

في البلد الأمين

بفارعات الأمزجة(١)

و(بالطبع فإن مثل هذه الشخصيات التي يختفي الكاتب وراءها لا تعبر عن وجهـة نظرها هي، ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر: السـارد الحقيقي) (٢).

* * *

يشكل الحوار عنصراً مهماً من عناصر السرد؛ (حيث يكشـف رمـوز الـذات والحياة، ويقدم رؤية المبدع المتأججة داخل نفسه، وكأن الحوار لغة العالم الداخلي للـذات

---

(١) ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣٢-٣٣.

(٢) الضبع، محمود إبراهيم محمد: « السرد الشعري »، ص ١٣٣.

المتأزمة) [١]، فهو من الوسائل التي يقوم عليها السرد القصصي في الكشف عن الشخصيات، وتحريك الأحداث، وبث الحيوية والتلقائية في المواقف؛ لذا فهو يعد عنصراً فعالاً وأساسـاً قوياً من عناصر القص[٢]، وحين يستعمله الشاعر في بنائه القصصي فإنه يوفر لقصيدته حيوية وثراءً؛ (فالحوار أدخل في باب الفن من التقرير والسرد المباشر) [٣]؛ فمن خـلال الحـوار، والعناصر السردية الأخرى المتآزرة معه يرتقي التعبير الشعري إلى آفاق الدرامية ضمن معادلة دقيقة (لا تبقي القصيدة مجرد صوت واحد تغليباً للنـزوع الغنائي، ولا يمحـى الصـوت الواحد كلياً تغليباً للنـزوع الدرامي) [٤]، وحين نبحث عن الأسلوب الحواري في المعالجات الصلاحية نجد أن هناك نوعين من الحوار:

الأول: الحوار المتعدد الأصوات، أو ما يطلق عليه الحوار الديالوجي.

والثاني: هو حوار الذات الداخلي (المونولوج).

ففي جانب الحوار المتعدد الأصوات يقف الناظر على نمطين من هذا الحوار:

النمط الأول: هو ذلك النمط الذي برز في القصائد التي قامت بنيتها على وجـود صوتين في تضاعيفها؛ وعادة ما يكون هذان الصوتان هما: صوت الشاعر، وصوت شخصية صلاح الدين، أو صوت الشاعر، وصوت مخاطبه في النص؛ والغالب حين يأتي صوت الشاعر طرفاً في هذا الحوار أنه يكون صوتاً طاغياً، ناطقاً، ممتداً على مساحة واسعة، في الحين الذي يأتي فيه صوت صلاح الدين خافتاً، متوارياً وراء صوت الشاعر، خاصة في المعالجات الـتي يوجه إليه الخطاب شاكياً، أو باكياً، أو معتذراً، أو سارداً أحوال الواقع، ومثله- كذلك –

---

(١) الخلايلة، محمد خليل: « بناء اللغة الشعرية عند الهذليين »، ص ١٩٥.

(٢) انظر في أهمية الحوار: نجم، د. محمد يوسف: « فن القصة»، ط (١)، (لبنان: سلسلة الفنون الأدبيـة، ١٩٨٩م)، ص١١٧، والحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السـعودية»، ص ٥٧٢. والمخضـوب، لطيفـة عبدالعزيز: « القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر »، ص ٥٠.

(٣) عمارة، د. السيد: « الحوار في القصيدة العربية إلى ماية العصر الأموي »، ط(١)، (١٤١٤هـ/١٩٩٣م، بدون معلومات أخرى)، ص ٢٣.

(٤) أبو هيف، عبدالله: « الحداثة في الشعر السعودي: قصيدة سعد الحميدين نموذجاً»، ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م)، ص ٥٢.

حين يكون الطرف المقابل للشاعر هو القارئ؛ (حيث تتعدى القصيدة اعتماد بنية الحـوار الداخلي في النص إلى إشراك القارئ ومخاطبته) [١].

كما في قول (أحد دحبور):

....

أقولُ لكم: عرفْت السادة الفُقَراء

وكان الجوع يشحذُ ألف سكين [٢]

فيستشعر المتلقي بأن هناك صوتين أحدهما: خافت متوار مستمع، والآخر: صـوت طاغٍ بارز، وفي المقابل قد يبرز صوت الشخصية الصلاحية في النص إذا كان الطرف الآخر هو المخاطَب الذي يتوجه إليه الكلام كما في قصيدة: (وصية صلاح الدين الأخيرة) لـ ـ (محمد مسير مباركي) [٣]، وكما في قصيدة: (مرثية للفارس الراحل) لـ (أحمـد يوسـف داود) التي وجه فيها صلاح الدين خطابه لجمال عبدالناصر[٤]؛ وهذا النوع من الحـوار لا يحيل العملية الحوارية إلى تفاعل متبادل بين طرفين؛ وإن كان لا يعدم الإسـهام في فاعليـة النص، لا سيما إذا كان صوت الشخصية الصلاحية هو الصوت الناطق؛ (إذ إن في استعارة الأصوات التاريخية حيلة فنية ذكية بارعة لمواجهة الواقع السياسي والاجتمـاعي، وليقـول الأديب ما يريد قوله دون أن يتحمل وزر، أو تبعة هذه الأفكار الـتي يسـوقها) [٥]. إلا أن روعة الحوار، وجماليته تبرز حين يأتي متبادلاً بين الشاعر، والشخصية الصـلاحية، فيظهـر الصوتان معاً، ويتحقق تعداد الأصوات؛ حين يتيح الشاعر مسـاحة حواريـة للشخصـية الصلاحية، تتحدث، وتعبر عن ذا ا، دون أن يقوم هو بسرد الحوار، أو يمثـل وسـيطاً في روايته، وقد تجلى هذا بشكل واضح في قصيدة: (عبدالرحمن العشماوي): (رسالة إلى صلاح الدين) التي خاطب فيها صلاح الدين، وأشاد بدوره في الوحدة والجهاد، وتطهـير العـالم

---

(١) الضبع، محمود إبراهيم محمد: « السرد الشعري »، ص ١٦٠.

(٢) قصيدته: « حكاية الولد الفلسطيني»، «ديوانه»، ص ١٩٩.

(٣) انظر: ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١-٣٣.

(٤) انظر: توفيق، حسن: « جمال عبدالناصر: الزعيم في قلوب الشعراء»، ص ١٠٧-١٠٩.

(٥) محمد، د. حسين علي: « المسرح الشعري عند عدنان مردم بك: اتجاهاته الموضوعية،وقضاياه الفنيـة»، ط(١)، ط(١)، (القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م)، ص ٣٦٢.

الإسلامي من المذهبيات الفاسدة، وأظهر رغبته في أن يظل بين يديه يعايش ذلك الماضي الجميل، معبراً عن همومه، وشكواه من واقعه الذليل الذي يعيشه:

يا صلاح الدين ما جئتك إلا	**وأنا أكره أنْ أنوي القُفُولا**
كيف أبقى في كيان عربي	**لم يزلْ يقْرع للذل الطُبولا**
لم يزل يمنح للغرب ولاءً	**ويرى للذل في النفس قُبولا**
في ربانا ألف بستان نراها	**ونرى من حولها ظلاً ظليلا**
غير أنا ما رأينا في رباها	**بلبلاً شدو، ولم نسمع هديلا**[1]

وقد سار على هذا المنوال شاكياً، ومخاطباً، ومصوراً إخفاقات الواقع الذي يعيشه، مناشداً صلاح الدين في الرد عليه والقول له:

يا صلاح الدين أعطيتك سمعاً	**يتمنى منذ دهرٍ أنْ تقُولا**
قل فإن القلب أضحى باشتياقي	**روضةً ترجو من الغيث الهطُولا**[2]

وهنا يأتي الصوت الصلاحي في حواره مع الشاعر مبيناً له عن طريق السؤال السبب الذي أوصل الأمة إلى هذا الحال الذي يشكو منه الشاعر:

وهنا جاءَ إلي الصوت فخماً	**عربي اللفظ موزوناً جميلاً**
أيها الشاعر كم يثْلج صدري	**أن أرى مثْلك لا يرضى نكولا**
إنما يمنحك الله مكاناً	**في الذرى منه إذا عشت مثيلا**
لي سؤالٌ واحد ألقيه فيكم	**وجوابي أنْ أرى فعلاً جليلا**
كيف ترجو أمةٌ عزاً ونصراً	**حين تنسى الله أو تعصى الرسولا؟**[3]

إذا كان طموح كل شاعر النهوض بشعره إلى مستويات درامية لما تكتنزه من أبعاد مثيرة[4] فإن العشماوي – باستخدامه الحوار حقق شيئاً من الدرامية حين ابتعد بالفكرة بالفكرة -إلى حد ما – عن التقرير المباشر، وقدمها في ثوب حواري قصصي، فأسمعنا صوته، وصوت صلاح الدين وهما يتحاوران بعد أن ترك للصوت الصلاحي الحرية في الظهور، والتعبير عن ذاته، وإن جاءت المساحة المتاحة للصوت الصلاحي أقل مقارنة

---

(١) قصيدته المخطوطة.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) انظر: أبو هيف، عبدالله: « الحداثة في الشعر السعودي »، ص ٧١.

بالمساحة المتاحة لصوت الشاعر، إلا أن ذلك لم يفقد الحوار قيمته المضمونية في إضاءة فكرة النص، والتعبير عنها، وكشف ترديات الواقع، كما لم يفقده قيمته الفنية حين غدا مصدراً لتفعيل الحدث، وبث الحيوية والحركة، والمتعة فيه؛ مما أدخل على النص روعة، وجمالاً؛ خاصة وقد جاء الحوار منسكباً في بناء القصيدة، مندمجاً في تضاعيفها، محققاً لاشتراطات النقاد في الحوار الناجح: الذي يجب أن يلتحم بالسرد، وأن يندغم فيه بصورة طبيعية؛ حتى لا يبدو غريباً عنه، ودخيلاً عليه ليس لوجوده مسوغ مضموني أو فني [1].

أما النمط الثاني من الحوار المتعدد الأصوات فإنه ذلك: ذلك النمط الذي برز في القصائد التي ظهر فيها شكل حواري بين أكثر من شخصية في بنية تنحو بالنص إلى الشكل المسرحي، وهذه القصائد جاءت قليلة – فيما توفر للبحث من نصوص –، ولم تشكل الشخصية الصلاحية فيها شخصية حوارية مستقلة بذاتها، بقدر ما جاء الإلماح إليها، أو إلى ما تعلق بها من أدوات على لسان بعض الشخصيات في الحوار، بوصف ذلك ماضياً مجيداً تعبر الشخصية الحوارية عن افتقاده، وتدعو إلى العودة إليه؛ كما في قصيدة (الوداع الدامي) لـ (محمد العيد الخطراوي)؛ التي جاءت على شكل مسرحية شعرية تدور أحداثها في بيت فلسطيني صغير، عبر خمس شخصيات هي (الأم)، وابنها (خالد): الذي يودع أمه الباكية للذهاب إلى الجهاد، والدفاع عن القدس، و(أبو كمال) الذي يحيي الأم على جلدها، وصبرها، ودفعها بابنها إلى الجهاد و(حفظي) الشاب الفلسطيني الذي يفارق أخته الحزينة عليه، وينضم إلى الفدائيين، و(علي الكرمي): المواطن الفلسطيني المجاهد، وبينما هم في البيت تقترب منهم دورية إسرائيلية فيتبادلون معها إطلاق النار، وتصيب رصاصة يهودية: (خالداً) فيلقى على الأرض مضرجاً بدمائه، وتنكب عليه الأم مفدية إياه، معتزة به،وبجهاده، وتضحيته، ودفاعه عن وطنه، ومن خلال الحوار الذي يجريه الشاعر على لسان خالد، وهو ملقى على الأرض تأتي الإشارة إلى معركة حطين: رمز الكفاح الذي يدعو أصحابه للسير على طريقه:

(خالد: ملقىً على الأرض)

---

(١) انظر: نجم، د. محمد يوسف: « فن القصة»، ص ١١٧.
وانظر: الحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ٥٧٢.

مرحباً بالممات إن كانَ دمي

تستقي منه دوحةُ الأحرار

ولتسيروا إلى الكفاح بعزمٍ

يا صحابي إلى طُلوع النهار

ولتكُونوا كأهل بدرٍ جلادًا

أو كحطين في الوطيسِ الضاري

لا تهابوا المنون بل جربوه

فَهو أحلى من احتمال الصغار[1]

وهذا الالماح إل صلاح الدين، أو إلى معركة حطين من خلال صوت شخصية مـن الشخصيات المتحاورة في النص تجده – كذلك – عنـد: مهـدي الحكمـي[2]، وأحمـد دحبور[3]، وغيرهما.

ومثل هذه النصوص لا تستدعي التوقف عندها بشكل تفصـيلي؛ لأن الشخصـية الصلاحية فيها لم تتشكل شخصيةً حواريةً واضحة مستقلة بذا ا لها حضـورها، وصـو ا الناطق، بقدر ماكانت طرفاً في حوار شخصيات أخرى؛ الأمر الذي يمكن معه وصف هذا النمط بأنه: سياق حضرت من خلاله الشخصية الصلاحية لا حواراً مستقلاً بذاته.

أما النوع الثاني من الحوار فيمثله: الحوار الداخلي أو ما يسمى بـ(المونولوج)، أو المناجاة وهو: (الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد) [4]، وهو اصطلاح استعير مـن الأدب المسرحي مقابلاً للحوار العادي أو الخارجي؛ (فالحوار العـادي ببسـاطة صـوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد نتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد أحدهما: هو صوته الخارجي العام أي صـوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر: صوته الداخلي العام أي صوته الذي يتوجـه بـه إلى

---

(١) ديوانه: «غناء الجرح»، ص ١٣٦.

(٢) انظر قصيدته: « ترانيم النصر»، ديوانه: « لا تسلني عن جراحي»، ص ٤٤-٥١.

(٣) انظر قصيدته: « اسمه يحيى وكان ليلة القصف بين الصلب والترائب»، «ديوانه»، ص٣٦٢-٣٧٤.

(٤) فرحات، أسامة: « المونولوج بين الدراما والشعر»، ص ٢٣.

الآخرين، والآخر: صوته الداخلي الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن إلى آخر[1].

ويعد الحوار الداخلي وسيلة تعبيرية تكسب المواقف درامية من خلال إبرازه الهواجس، والخواطر، والأفكار المعتملة داخل أعماق النفس الشاعرة التي يرغب الشاعر الإفصاح عنها؛ وهذا الصوت إذ يبرز هذه الأفكار والخواطر إنما يضيف بعداً جديداً يعين على الحركة الذهنية، ويفلح في إغرائنا بما يقول، ويعمق شعورنا بالفكرة التي يعبر عنها[2]، وإن كان لا يصل في قوته الدرامية إلى مستوى الحوار المتعدد الأصوات؛ لأنه يظل حديث الذات، أو المناجاة الداخلية التي تلزم حدود نفس قائلها لا تبرحها خارجاً إلا في حالة وصف الأحداث، أو استرجاعها[3]، ومن النماذج على هذا الحوار الداخلي قول: (محمد العيد الخطراوي) بعد أن سرد حال الواقع المعاصر:

فَهل نرى يا قُدسنا صباحك الجديد؟

وهل تذيب الشمس سورةَ الجَليد؟

حياتنا هباء

تنهيدةٌ موجِعةُ الأصداء

وذَرة في راحة الصحراء[4]

ومثله قول (أحمد صالح الصالح) الذي دخل مع نفسه في حوار قام على المساءلة الذاتية:

سقَطَ الغفرانُ؟!

هل يدخلُ بعد اليوم للمحراب عيسى؟

والعذَارى؟

هل يجرجِرنَ.. الذيولا

---

(1) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية»، ص٢٥١-٢٥٢.

(2) انظر: المرجع نفسه: ص ٢٥٢.

(3) انظر: فرحات، أسامة: « كتابه السابق»، ص ١٦١.

(4) قصيدته: « حزمة نور من حطين »، ديوانه: « غناء الجرح »، ص ١٠٠-١٠١.

وصلاح الدين..؟

هل يقتاد دايان

ويستعرض في القُدس

الخيولا(١)

وقول: (محمد راجح الأبرش):

أسائل نفْسِي هل صلاح يعائد إلينا فإن الخطب قد بلغَ المدى؟ (٢)

ومثل هذه النماذج – التي جردت من النفس ذاتاً أخرى – ساءلتها، وجادلتها، وأسمعتنا صوتها- كشفت عن الأعماق الداخلية للذات الشاعرة المتحدثة حين أجلت الحجب عنها؛(فالحوار الداخلي يكشف حقائق نفسية، ويجلي طبيعة النفس الإنسانية) (٣)؛ كما نجحت في جعلنا نتبنى وجهة نظر المتكلم بطريقة غير مباشرة، حين استثار هذا الصوت الداخلي الصوت المضمر في نفوسنا، وأعماقنا، إضافةً إلى ما أضافه هذا الحوار الداخلي المتسائل للموقف المراد التعبير عنه من أبعاد لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة باتجاه واحد، أو نقل الأمر بطريقة الإخبار المجرد، فأنت ما إن تسمع هذا الصوت الداخلي حتى تجد نفسك قد تعاطفت معه، وأحببت الاستماع إليه (٤).

وهكذا فإن هذه المعالجات -التي دأب فيها الشاعر المعاصر إلى تخصيب نصه الشعري بعناصر السرد – فجعله يقترب من الشكل القصصي – برزت فيها النزعة الدرامية عبر عناصر أسهمت في تحقيق ذلك؛ إذ ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري مالم تتوفر فيه عناصر أساسية تعمل على تحقيق الدراما فيه وأبرز هذه العناصر:

---

(١) قصيدته: « قراءة في يوم الغفران »، ديوانه: « عندما يسقط العراف»، ص٥١-٥٢.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: « دموع على القدس»، ص ٥٩.

(٣) الحسامي، عبدالحميد سيف: « الحداثة في الشعر اليمني المعاصر»، ص ١٦٥.

(٤) انظر: إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٢٥٤-٢٥٥.

الصراع، أو التدافع[1]، (وعنصر التدافع (الصراع) – هو الذي يمنح القصة الحيـاة، ويبعث فيها الحركة، ويدفع إلى تطور الأحداث، ونموها.. وهو ضروري للحبكة الفنية، لأنه يسهم في تماسكها، ويقوي عنصر التشويق فيها) [2]، وغالباً ما يأتي هذا الصراع في صـورة الصراع الداخلي النفسي، أو ما يمكن أن يطلق عليه تنازع تياري الشعور داخـل الـذات الشاعرة؛ وذلك حين يتصارع في أعماقها: الماضي الصلاحي المشرق بألقه الجميل، وتـردي الحاضر الراهن بإخفاقاته المزمنة؛ عندها (يفكر الشاعر في اتجاهين متقابلين، ويتنازعـه مـن أجل ذلك شعوران متقابلان، ثم موقفان أحدهما يقابل الآخر؛ الأمر الـذي يـنجم عنـه التوتر)[3]؛ إضافة إلى عنصر الحركة، والحيوية، والتشويق؛ هذه الحركة قد تكون من موقف إلى موقف، أو من عاطفة، وشعور إلى عاطفة، وشعور متقابلين[4]، مع ما أسهم به تعـدد الأصوات – في النصوص التي حفلت ذا الأمر – من تفعيل الطابع الدرامي، والنهوض به، وإحداث التأثير الفاعل في بناء النص الشعري، كذلك ما قامت به المفارقـة بـين الماضـي والحاضر، والحلم والواقع، والتاريخ والراهن من تفعيلٍ لهذه الدرامية، حيث يتوقف السـرد لاسترجاع التاريخ الصلاحي، ووضعه أمام الحاضر المتردي بشكل يكشف عواره، ويظهـر خلله، فشكلت هذه المفارقة عنصراً درامياً كشف ضرباً من التباين والمخالفة؛ فالمفارقـة – على هذا - هي العنصر (هو الذي يفجر الأحداث التي يقتضيها السياق الفني للوصـول إلى نتيجة درامية يسميها أرسطو بالانقلاب؛ لأ ا تخالف المنطق الشكلي المعروف، وتأتي عكس ما يكون متوقعاً في البداية) [5].

---

(١) انظر: أبو الرضا، د. سعد: «الأدب الإسـلامي بـين الشـكل والمضـمون »، ط(١)، (ا موعـة المتحـدة للطباعة،١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ٢١٥.

(٢) الحازمي، حسن حجاب: « البناء الفني في الرواية السعودية»، ص ١٦٧.

(٣) بركه، نظمي محمود: « العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة» رسالة دكتوراه مخطوطـة (القـاهرة: جامعة عين شمس، كلية الآداب، ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٧ م)، ص ٤١.

(٤) انظر: إسماعيل، د. عز الدين: « كتابه السابق»، ص ٢٤٠.

(٥) بركه، نظمي محمود: « العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة »، ص ٥٥.

و ـذا حاولت القصيدة الصلاحية المعاصرة – عبر هذه الآفاق السردية والدرامية- أن تنجز فعلها الشعري بما استدعته من عناصر سردية ساهمت في إثراء النص الشعري وتفجـير طاقاته التعبيرية .

الموسيقـــى

- الموسيقى الداخلية.
- الموسيقى الخارجية.
- ملامح التجديد الموسيقي.
- القافية.
- أصوات الروي.

تشكل الموسيقى عنصراً من أهم عناصر الشعر، وأداة من أبرز أدواته البنائية؛ لكو ا: الوعاء الذي يتخلق في حناياه الشعر، ويبلغ به المدى الذي يؤثر في نفوسـنا، وحواسـنا، ومشاعرنا، وتنسيق خوالجنا تنسيقاً جديداً [(١)]؛ فالشعر يكتسب خصوصيته مـن تشـكيله الصوتي، ونبراته الإيقاعية التي تؤثر في متلقيه تأثيراً فاعلاً .

والعلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة قوية، والوشائج بينهما وشائج عميقة[(٢)] تنبه لها النقاد القدامى قديماً فعدوا الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية[(٣)]؛ لأن الشـعر في حقيقته الجوهرية ليس إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب[(٤)]؛ و (الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقـوى وسـائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق، وخفي في النفس مما لا يستطيع الكـلام أن يعبر عنه؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على الـنفس، وأعمقهـا تـأثيراً فيها)[(٥)].

ونظراً لهذه الأهمية التي تحتلها الموسيقى في الشعر فإن الناظر يمكنه أن يميز نوعين من الموسيقى فيه:

الأول: الموسيقى الداخلية، أو موسيقى الحشو وتعني: الانسجام الصوتي الـداخلي الذي ينشأ من توالي الحروف والكلمات، والجرس المؤتلف بينها، والتوافق الموسـيقي بـين الكلمات ودلالا ا، والنغم الذي يجمع بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر[(٦)].

والآخر: موسيقى خارجية، أو موسيقى الإطار، التي تعتمد على الأوزان الشـعرية المعروفة، وصوت القافية، وحروف الروي، بانتظام صوتي يأتي على نحو مخصوص يقوم على

---

(١) انظر: ضيف، د. شوقي: « فصول في الشعر ونقده»، ط(٢)، (مصر: دار المعارف، بدون تاريخ)، ص٣٠٢.

(٢) انظر في العلاقة بين الشعر والموسيقى على سبيل المثال: الورتاني، خميس: « الإيقاع في الشعر العربي الحـديث»، ط(١)، (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥)، ص ٣٣-٥٦.

(٣) انظر على سبيل المثال: ابن رشيق: « العمدة»، ج١، ص ٢١٨.

(٤) انظر: أنيس، د. إبراهيم: « موسيقى الشعر»، ط(٤)، (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢م)، ص ١٧.

(٥) زايد، د. علي عشري: « عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ص ١٧٣.

(٦) انظر: جعفر، عبدالكريم راضي: « شعر عبدالقادر رشيد الناصري»، ص ٢٨٠. وانظر: نـافع، د. عبـدالفتاح صالح:« عضوية الموسيقى في النص الشعري»، ط(١) (الأردن: مكتبة المنارة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ص ٥٣.

إيقاع التفعيلة التي تستغرق مدداً من الزمن متساوية الكمية[1]؛ وسيتم تناول الموسـيقى في القصيدة المعاصرة التي استدعت صلاح الدين وحطين وفقاً لهذين النوعين فيهـا، مبتـدئين بالموسيقى الداخلية التي هي: موسيقى تعبيرية ترتبط بالانفعالات السائدة؛ وهذه الموسـيقى تقوم بدور بازر في زيادة الحيوية، والقدرة على استقبال الإيحاءات، والتعبير عن الشـحنات العاطفية والانفعالية في النص الشعري[2]؛ وسواءً تمت هذه الموسيقى الداخلية بوعي، وإرادة مسبقة من الشاعر، أم جاءت بغير وعي كما يراها البعض[3] فـإن حضـورها في الـنص الشعري يمنحه تدفقاً، وحيوية؛ وبخاصة إذا تساوت كمياته الصوتية في المزدوج، والتجنـيس والمطابقة مما تتشوق له الموسيقى الخارجية.

والناظر في القصيدة الصلاحية يلحظ أن هذه الموسيقى قد انسابت في أعطافها مـن خلال سياقات أسهمت في تحقيق إيقاعيتها، ونغميتها، وأضفت قدراً من التعبيرية التي تتلاءم مع التجربة الشعورية عبر وسائل متعددة توسل ا الشعراء لتحقيق هذه الإيقاعية من أبرزها:

التجنيس الذي يعني: (بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعهـا أصـل واحـد في اللغة)[4]؛ بما له من موسيقى قوية تنبع من ترديد الحروف وتقابل الألفاظ المتشا ة، مع مـا يحمله من توقيعات جرسية نغمية تتضافر مع دلالته في مخاتلة النفس، ومخادعتها حين تتـوهم أن اللفظ قد أُعيد عليها، ثم يأتي بمعنى آخر؛ فيبعث فيها دهشة،وإثارة، وطرباً[5]؛ الأمر الذي الذي جعل ابن الأثير يصفه بأنه (غُرةٌ شادخةٌ في وجه الكلام) [6]؛ لكونه يقوم بدور مزدوج

---

(١) انظر: جعفر، عبدالكريم راضي: « كتابه السابق »، ص ٢٨٠.

(٢) انظر: الورقي، د. السعيد: « لغة الشعر العربي»، ص ١٦٠-١٦١.

(٣) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر »، ص ٣٠٩.

(٤) ابن أبي الأصبع: « تحرير التحبير» تحقيق: حفني محمد شرف، (مصر: ا لس الأعلى للشئون الإسـلامية، بـدون تاريخ »، ص ١٠٢، وانظر في حد الجناس وأنواعه تفصيلاً: الرماني: « النكت في إعجاز القرآن»، ص٣٩، وابن رشيق: « العمدة»، ج١، ص ٥٣٠-٥٥٢.

(٥) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « المدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني»، ط(١)، (مصـر: مكتبـة وهبـه، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ١٢١.

(٦) «المثل السائر »، ج١، ص ٢٤١.

مزدوج إيقاعياً، ودلالياً؛ مما يولد ائتلافاً واختلافاً في الوقت نفسه، فيجعل للكلمة طاقة إيحائية حين تتماشى مع كلمة أخرى في جرسها، ودلالتها[1].

وأغلب التجنيس الذي حضر في المعالجات الصلاحية من نوع الجناس الناقص وهو: ما تشاركت فيه الكلمتان في بعض الحروف، أو اكثرها، أو تقاربت فيه المخارج تقارباً كبيراً كما في قول (داود معلا):

يا قُدس من الذي يحمي حماك يسير بالروح لا بالراح والحببِ؟[2]

وقول (محمد راجح الأبرش) مخاطباً صلاح الدين:

ووحد بهم عزماً، وقلباً وقالباً وسر في سبيل اللهِ، واقْتحم الردى[3]

وهناك نوع من الجناس جاء قليلاً تشاركت فيه الكلمتان في الحروف، واختلفت في ضبط الحركة، أطلق عليه ابن رشيق: (التجنيس الذي اتفقت فيه الحروف دون الوزن) [4]، وأسماه أسامة بن منقذ (تجنيس التحريف) [5]، كما في قول (محمد مسير مباركي).

وعد حمام القدس

سفاحاً

سفاحاً جاءه عرش البلاد[6]

وفي هذا التجنيس تبلغ الموسيقى قو ا، والرنين مداه؛ حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في الكلمتين لكنه في الثانية يزداد قوة، وعمقاً؛ فيشيع نغماً مطرباً يضفي غنائية رائعة في الأداء.

---

(١) انظر: المهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي المعاصر: دراسة في انزياح الإيقاع»، ص ١٤١.

(٢) قصيدته: « في ذمة الله»، ديوانه: « الطريق إلى القدس»، ص ٥٦.

(٣) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « دموع على القدس »، ص ٦١.

(٤) انظر: « العمدة»، ج١، ص ٥٣٤.

(٥) انظر: « البديع في نقد الشعر»، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي،د. حامد عبد الحميد، (الجمهورية العربية المتحدة: مطبعة الحلبي، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، ١٣٨٠/١٩٦٠م)، ص ٢٠.

(٦) انظر قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: « تماهي منبت»، ص٣٣.

وهكذا يؤدي التجنيس دوراً مكثفاً في إشاعة الإيقاع الداخلي من خـلال النسـيج الصوتي المتشابه الذي تتشاكل فيه لفظتان، أو أكثر في معظم بنيتها، وتتقابل في دلالا ـا، وتخاتل النفس بالمفاجأة والإدهاش حتى تتولد شعرية القصيدة، وإيقاعها بالتوتر الذي ينشـأ حين ترى نفس الفونيمات تحمل أثقالاً دلالية متميزة[١]،

وقد تنشأ الموسيقى الداخلية من خلال الترديد الذي تعاد فيه اللفظة أكثر من مرة مع اختلاف فيما تعلقت به[٢]، وهذا الفارق الدلالي في استعمالها ناتج عن الاستعمال الخاص الخاص بالسياق الذي زرعها فيه الشاعر؛ والكلمة ذا الترديد تنشئ جرساً موسيقياً متناوباً؛ خاصة إذا جاء ترديدها بعد عدد من الألفاظ المنتظمة.

وحضور الترديد في المعالجات الصلاحية كان أوفر حظاً في قصيدة البيـت منـه في قصيدة التفعلية التي جاء فيها بنسبة أقل، وإن كانت لم تخل منه، وقد جاء الترديد في قصيدة البيت عبر أشكال متنوعة، فأحياناً تجئ الكلمة الأولى في الصدر، والكلمة المرددة في العجـز كما في قول (عبدالفتاح عمرو):

فَارفَع جبينك عالياً ما عز من خفَض الجبين[٣]

ومثله قول: (محمد إياد العكاري):

وأعمانـا النفـاق ولا حيـاءٌ وأعمتنا المبـاذلُ والمسـوح[٤]

وأحياناً يأتي الترديد مرتكزاً في شطر واحد من البيت صدراً كان أم عجزاً، كقـول (محمد إياد العكّاري):

فَعذْراً يا صلاح الدين عـذْراً فَهذا حالُنا، ولمـن نبـوح؟[٥]

---

(١) انظر: المهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي: دراسة في انزياح الإيقاع»، ص ١٤١.

(٢) انظر في تعريف الترديد: ابن منقذ « البديع في نقد الشعر»، ص ٥١، وابن أبي الأصـبع: « تحريـر التحـبير»، ص٢٥٣، وابن رشيق: «العمدة »، ج١، ص ٥٥٣.

(٣) قصيدته: « أنشودة الفجر»، ديوانه: « اللظى»، ص٢٦.

(٤) قصيدته: « عذراً صلاح الدين»، ديوانه: « صدى الأعماق»، ص ١٦.

(٥) القصيدة نفسها، والمصدر نفسه، ص ١٧.

وقول (عدنان رضا النحوي) مخاطباً الجنرال (عورو):

وقفْت على قبر يضـم جـداره   جلالَ حياة في جـلال ممـات[1]

والبعض من المعالجات جاء الترديد فيها متتابعاً في بيتين متـواليين كمـا في قـول (عبدالرحمن العشماوي):

يا صلاح الدين ما جئت إلينـا   خاملَ الذكْر، ولا جئْـت ضـئيلا
جئْت والرمضاءُ تشوي كل وجه   وأرى وجهك وضـاءً جمـيلا[2]

ومن نماذجه في شعر التفعيلة ما جاء في قصيدة (سميح القاسم) (الميلاد) في قوله:

ولا فردوسنا المردود فردوساً إلى أهله[3]

أو قول (سليمان العيسى) في قصيدته: (بطاقة حب):

وما جدفْت بالتاريخ.. بعض أجنة التاريخ حطين[4]

ومعظم أبنية الترديد التي جاءت في قصيدة التفعيلة جاءت متكئة على الصياغة الاسمية دون الصياغة الفعلية؛ ومع ذلك فبنية الترديد في صيغتها التنغيمية الإيقاعية عملت على تنامي حركة القصيدة الشعرية، وتوسيع حركة الانتشار المنتجة للإيقاع الباعث للنغم[5]، كما أ ا قامت بدوركبير في تحويل الصياغة إلى طابعها الشعري، وإثراء الناتج الدلالي مـن خـلال الإلحاح على لفظة بعينها يتم الارتكاز عليها، وتكرارها؛ الأمر الذي يدل على ثـراء هـذه الصيغة، واحتوائها على كثير من العلاقات، بالإضافة إلى قيمتها الموسيقية[6]؛ وتدل كذلك على غناء المخزون اللغوي الوافر عند الشعراء الذين توافرت في شعرهم مثل هذه الظـواهر اللغوية.

---

(١) قصيدته: « دوي التاريخ»، ديوانه: « جراح على الدرب»، ص ١٥٠.
(٢) قصيدته المخطوطة: « رسالة إلى صلاح الدين».
(٣) «ديوانه»، ص ٥٤٠.
(٤) «الأعمال الشعرية»، ج٣، ص ١٠٥.
(٥) انظر: تبرماسين، د. عبدالرحمن: « البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر»، ط(١)، (القـاهرة: دار الفجـر للنشر، والتوزيع، ٢٠٠٣م)، ص ١٩٨.
(٦) انظر في قيمة الترديد الدلالية، والمعاني التي يدل عليها: الطرابلسي، محمد الهـادي: «خصـائص الأسـلوب في الشوقيات»، ص ٦٠-٦٢.

وقد تنشأ الموسيقى الداخلية من رد العجز على الصدر، (وهو نمط تكراري يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها ايتها، وتكاد التسمية ذا ا تشـي ـذا الناتج الدلالي) [1]، وفيه تشيع الكلمة المكررة في العجز نفس الإيقـاع الـذي أشـاعته في الصدر؛ مما يسهم في إيقاع نغمي مكرر في الشطرين، وقد أسماه ابن رشيق التصـدير، ورآه أمراً تقتضيه صناعة الشعر، وأنه يكسب البيت الذي يرد فيه أ ة، ويكسوه رونقاً، ويزيـده مائية وطلاوة[2]، ويكاد ينحصر رد العجز على الصدر في المعالجات الصلاحية في قصـيدة البيت، أما قصيدة التفعيلة فتكاد تخلو منه تماماً، وقد جاء في قصـيدة البيـت متنوعـاً في حضوره؛ فأحياناً تكون الكلمة المعادة في اية البيت، والكلمة الأولى الموافقة لها في بدايتـه، ومثاله قوله: (عبدالرحمن العشماوي) موجهاً خطابه إلى صلاح الدين:

ما قتلت السـهروردي ولكـن   عبـثُ الأفكـار أرداه قتـيلا[3]

وقد تكون الكلمة الأولى في حشو البيت لا في أوله؛ سواءً كانت في وسط الصدر، أم في ايته، أم في بداية العجز، وهذا النوع هو الأكثر وروداً في المعالجات الصلاحية؛ ومن نماذجه قول: (عبدالله بن سليم الرشيد):

لا تسألوهم رؤى حطـين ثانيـةً   تحطمت بين أيدي القوم حطين[4]

حطـــــــــــــين[4]

إلا أنه كلما كانت المسافة المكانية بين الكلمتين المكررتين أقصر كان الأثر الصـوتي أقوى، والنغم الموسيقى أشجى؛ لارتكاز رد العجز على الصدر على العودة الصوتية للفـظ، أو العبارة، وتباعد اللفظتين من شأنه تقليل الأثر الصوتي، وإضعاف قيمته[5].

وقد ترد الكلمتان متوافقتين سلباً أو إيجاباً، وقد تختلفان بأن تجئ إحداهما موجبـةً مثبة، والأخرى سالبة منفية، مما يلغي الشكل الخارجي للتكرار؛ كقول (محمد حسن فقي):

---

(١) عبدالمطلب، د. محمد:«بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ٣٨١.

(٢) «العمدة»، ج١، ص ٥٦١.

(٣) قصيدته المخطوطة: « رسالة إلى صلاح الدين ».

(٤) قصيدته: « صيحة في التيه»، ديوانه: « حروف من لغة الشمس»، ص ٢٥.

(٥) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ١٤٤.

ولاح شخص صلاح الـدين منتصـباً **كأنه الرعب يطـوى غيـر منتصـبٍ**[1]

إيجاب سلـب

وهنا يتغير الإيقاع النغمي بين الكلمتين في امتداده، وقوته لكنه يظل حاضـراً مـن خلال ترديد الكلمتين في الشطرين؛ مما يدل على أن توافق كلمتي البدء والختام يساعد على إحكام الدفقة الشعورية إيقاعاً، ودلالياً، وكلما تماثلت الكلمتان في معناهمـا، وصـياغتهما النحوية أفادت تركيز الدلالة، وإبراز الرؤية، وتعميق الإيقاع[2].

ويأتي التضاد وسيلة من والوسائل التي ارتكزت عليها موسيقى الإيقاع الداخلي (لما له من أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شداً ينعكس على الموسيقى) [3]، فالجمع بين الضدين في نسق واحد يكسو الكلام جمـالاً، ويزيده ـاءً، ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد[4].

وقد جاء التضاد متمثلاً في الألفاظ كما جاء متمثلاً في الجمل، وقام فيها على التضاد المتجاور حيناً، وعلى التضاد المتفارق حيناً آخر، وكان بروز التضاد في معالجات التفعيلـة أكثر حضوراً في هذا الجانب؛ ولعل السبب في هذا – يعود إلى طبيعة قصيدة التفعيلة الـتي (تقوم على الارتباط بالعالم، أو بمعنى آخر الربط بين العالم، وبين رؤية الشاعر الذاتية؛ وغالباً ما يتم هذا الربط برصد عمليات التوحد، أو التصادم؛ مما يخلق لغة تقابلية بالضـرورة) [5]، ومن أمثلة هذا التضاد المسهم في تعزيز الإيقاع الداخلي قول: (أحمد سالم باعطب):

طلـب المـاءَ للنجـاة ملحـاً **خائفاً، راجياً يـذوب اعتـذارا**[6]

---

(١) قصيدته: « الإسلام أولاً »، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٥.

(٢) انظر : جدوع، عزة محمد: «موسيقيا القصيدة الحديثة وبناء الدلالـة»، ط(١)، (الريـاض: مكتبـة الرشـد، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص ٢٢٠.

(٣) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣١٨.

(٤) انظر: الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن: « الصورة الفنية في الشعر العربي»، ص ٢٦٨.

(٥) عبدالمطلب، د. محمد: « بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ١٤٩.

(٦) قصيدته: « حطين.. قصة خالدة »، ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٩.

فالتضاد بين (خائفاً وراجياً) خلق تنغيماً إيقاعياً متجاوباً عزز الترابط الموسـيقي في البيت، وقد جاء اللفظان المتضادان متجاورين في الموقع متشاركين في الحركة والإيقاع.

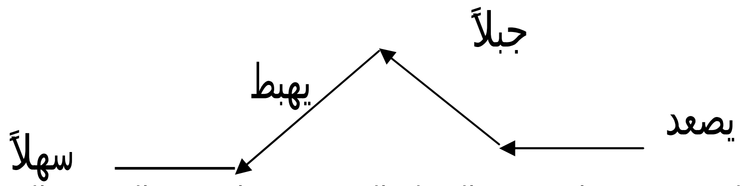
أما التضاد في بناء الجمل فمن نماذجه قول (فيصل التلاوي):

يا للشرر المتطاير تحت سنابك خيل صلاح الدين

والجيش الفاتح في أرض فلسطين

يصعد جبلاً، يهبطُ سهلاً، ويمم صوب البحر[1]

فالتضاد المتجاور بين جملتي: (يصعد جبلاً/ يهبط سهلاً) حقق شكلاً من أشكال المقابلة المركبة التي يحتوي كل شقٍ من شقيها المتقابلين على عنصرين متقابلين كذلك[2]، (فيصعد) يقابل (يهبط)، يهبط)، و(جبلاً) يقابل (سهلاً)؛ وهذا التقابل يحقق غاية التفصيل التي قصد إليها الشاعر، كما أنه يقوي جانب الحركة من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين متنافرين؛ وهو ذا يحقق توازناً نغمياً يبدأ فيـه الإيقاع منخفضاً، ثم يقوى ويشتد، ثم يعود إلى الانخفاض، ثم الارتفاع ثانية بشكل متجاوب، ومتناسب على النحو التالي:



مما يعطي نغمية متراوحة في الشطر الشعري تتوافق مع التنوع والتفصيل في هذا السياق.

وقد ينشأ الإيقاع الداخلي من حسن التقسيم المفضي إلى تجزئة الوزن إلى وقفات يسكت عندها المرء أثناء التأدية بلفظ البيت، أو السطر الشعري[3]؛ وهو ما أطلق عليـه عليه البلاغيون الترصيع[4]؛ وهو (عنصر بديعي، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصـيدة، القصيدة، فيضفي عليها شيئاً من الرونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعاً من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد، وتتمدد؛ ومن ثم يقوم بوظيفة [تمتع] المتلقي، وتجعله يهتز

---

(١) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦١.

(٢) انظر في المقابلة المركبة، الطرابلسي، محمد عبدالهادي: « خصائص الأسلوب في الشوقيات»، ص١١٢.

(٣) انظر: الطيب، د. عبدالله: « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »، ط(٢)، (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م)، ١٩٧٠م)، ج٢، ص ٢-٧.

(٤) انظر في تعريف الترصيع: ابن أبي الأصبع: « تحرير التحبير»، ص٣٠٢.

طرباً لهذا التركيب) [1]؛ وذلك أن التقسيم التقطيعي إلى وقفات صوتيه متوازنة يعطي إيقاعاً منسجماً من خلال وقفة القارئ على هذه المقاطع؛ مما يشيع جرساً نغمياً متولداً من حركة اية كل مقطع؛ خاصة إذا كان مسجوعاً؛ ومثاله في قصيدة البيـت قـول (عبـدالرحمن العشماوي):

وتعلمنـا مـن القـول صـنوفاً وتحـدّثنا عـن المجـد طـويلا
ورفعنـا، وخفضـنا، وجمعنـا وطرحنا، ورسـمنا المسـتطيلا[2]

فهذا التقسيم الوزني: (رفعنا/ خفصنا/ جمعنا/ طرحنا..) جعل للبيت وقفات صوتية تتشاكل في إيقاعها الموسيقي، ونبر ا الصوتية المتتابعة؛ وهذا من شأنه أن يمنح البيت ترابطاً، وتماسكاً، وايقاعية تشد المتلقي، وتدفعه لمتابعة الأقسام.

أما في **قصيدة التفعيلة** فقد جاء التقسيم الوزني فيها: (الترصيع) على شكلين:

التقسيم الوزني الذي يأخذ اتجاهاً أفقياً.

والتقسيم الوزني الذي يأخذ اتجاهاً رأسياً.

وفي كلا الشكلين تتلاقى الكلمات صوتياً، وإيقاعياً مع نظائرها أفقياً، وعموديـاً في جزء من القصيدة، خاضعٍ لانفعال الشاعر الذي يستدعي هذه الظاهرة الإيقاعية لتجديـد النفَس الإيقاعي، ومنحه زخماً موسيقياً[3]، ومثال التقسيم الأفقي قول (بدر بدير) مخاطبـاً صلاح الدين:

فجيشك العظيم

لن يضم نقعيين نهازين.. خوافين[4]

ومثال التقسيم الرأسي قول: (حيدر محمود):

وإنْ عادوا

---

(١) تبرماسين، د. عبدالرحمن: « البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر »، ص ٢٤٠.

(٢) قصيدته المخطوطة: « رسالة إلى صلاح الدين».

(٣) انظر: تبرماسين، د. عبدالرحمن: « البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر»، ص ٢٤٤.

(٤) قصيدته: « رسالة إلى حماه القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢٦.

فَسوف نعود

ثَانِيةً،

وثَالثَةً

ورابِعةً[1]

وقول (محمد الفيتوري)

تذَكَّروا.. وقَاتلُوا

وانتصروا.. وقَاتلُوا

وقَاتلُوا[2]

ففي هذه النماذج أسهم التقسيم الوزني في تكرار الصوائت القصيرة، والطويلة المولدة للنغم في جوٍ من التآلف، والتناسق المبني على التوازن الذي يكون السجع فيه علامة من علامات الألفاظ المتشاكلة[3].

وتسهم رمزية الصوت اللغوي المفرد في خلق إيقاع موسيقى داخلي موحٍ يعمل على تعزيز الإيقاع، وتصعيد النغم وتعميقه من خلال استثمار بعض خواص الأصوات اللغوية في الكلمات، والحروف وتكرارها مهموسة، أو مجهورة، أو مضعفة؛ فالصوت اللغوي يسهم في تشكيل بنية الإيقاع حين يحاول الشاعر الاستفادة من خصائصه السمعية؛ فيتوافر داخل نصه الشعري صوت، أو مجموعة أصوات ذات طبيعة فونولوجية واحدة، أو متقاربة تتكرر بكثرة واضحة؛ فتكسب النص تنغيماً خاصاً مميزاً يسهم – في ظل السياق – في خلق الإيقاع، وتشكيل التجربة[4].

وقد ظهر دور الصوت المفرد في تشكيل تنغيمات صوتية داخل البناء الشعري الصلاحي من خلال الترديد الصوتي لبعض الحروف المتماثلة والمتجانسة ذات الصفات

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٧.

(٢) قصيدته: « إيقاعات قبل مارشال النصر»، «ديوانه»، ج٢، ص ٤٣٧.

(٣) انظر: تبرماسين، د.عبدالرحمن: « كتابه السابق»، ص ٢٥٠.

(٤) انظر: الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة »، ص ١٥٨.

الصوتية الموحدة: كالهمس، والجهر، والتفخيم، والتنغيم، وحروف المد التي من شأنها أن تقوم بدور في تعزيز موسيقية النص الشعري.

فقد جاء تكرار الحروف المهموسة والمجهورة بشكل متماثل ظاهراً في بعض المعالجات الشعرية؛ إذ (يلعب الجهر دوراً إيحائياً في وضوح الصوت؛ في حين يجسد الهمس دوراً سلبياً له؛ لأن علو الصوت يعتمد على معدل ذبذبة الأوتار الصوتية؛ فكل انغلاق وانفتاح للأوتار الصوتية في الحنجرة يؤدي إلى ظهور قمة في ضغط الهواء، لذلك يكون الصوت المجهور أوضح من الصوت المهموس كما كشفت الدراسات المختبرية الصوتية) [1].

فالشاعر: (إبراهيم الدامغ) كرر حرف السين ست مرات في قوله:

سلْ عن الفاتح الصلاحي أرضي   وسل الخيلَ والظبى، العراما
كم تراءت جحافلُ النصر نشوى   تتحف العرب قائداً، وهماما
وتسوم العلوج خسفاً بخسف   سخر الموت خيلها والقطاما[2]

فقد أشاع حرف السين المكرر جوّاً من الهمس يتوافق مع أجواء التساؤل، والمساءلة التي يطالب بها الشاعر، كما يتوافق مع صوت الخسف، وسوم العلوج التي يصورها السياق.

إن هذا الترديد لحرف السين، وتوزيعه في الأبيات – وإن لم يكن قد قصد إليه الشاعر قصداً – قد زاد من موسيقى الأبيات الداخلية، وأكسبها لوناً من الإيقاع الذي تستريح له الأذن، وتقبل عليه؛ (ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة في اللحن؛ فيزيدها هذا الترداد جمالاً وحسناً) [3].

وحين يكون الموقف هو التعبير عن قوة الصوت، وهيمنته، وجلجلته المدوية في الآذان يأتي تكرار حرف الصاد متصلاً بهذا المعنى، ناهضاً بإبلاغ الصورة؛ كما هو عند (أحمد محمد الصديق) في قوله:

---

(١) البريسم، د. قاسم: « منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري»، ص ٤٩.

(٢) قصيدته: « عربي»، ديوانه: « شرارة الثأر»، ص١١٣.

(٣) أنيس، د.إبراهيم: «موسيقى الشعر »، ص٤١.

ومن قمة التاريخ في سمعكم صدى　　وتَـد دوخ الـدنيا هنـاك فُحـولُ
تجلْجِلُ مثْل الرعد صيحات خالـد　　وصوت صلاح الدين وهو يصـولُ[(١)]

فتكرار الشاعر الصاد المفخم في دوال تنبض بالشدة والإثارة - (صيحات/ صوت/ يصول) – استخدام يتواقف مع حقائقها، وينبئ عن إحساس الشاعر بعنفوان هذه الدوال، وشدة وقعها على نفسه بما يتوافق مع جلجلة الرعد.

إن الإحساس بالقيمة الإيقاعية لتنوع درجات الصوت وتغييرها هو المعيار الذي يخلق توازنات صوتية متناسبة داخل البناء الشعري، ويزداد التوهج الإيقاعي عند تنسيق أصـوات هذه الحروف مع حالات النفْس المتموجة[(٢)].

أما الشاعر (سليم سعيد) فقد ردد حرف (السين، والشين، والصاد) بشكل متتـابع حيناً، ومتناوب حيناً آخر في قصديته: (آه صلاح الدين)، مفيداً من دلالة أصـوات هـذه الحروف في تشكيل متواليات صوتية تخلق نغماً إيقاعياً جميلاً، يتلاءم مع حالتـه الشـعورية المتشوقة لصلاح الدين، حيث قال:

والناس.. تعدو هذه الأيام
ترتاد النجاةَ من الحتوف
من هجمة المستعمرين
الناشرين الرعب، والتشريد، والذل المَخوف
....
فَاخرج صلاح الدين
من حطين
من غَور السنين
من الشقيف[(١)]

(١) قصيدته: « رجال لعمري»، ديوانه: « يا سراييفو الحبيبـة»، ط(١)، (الأردن: دار أسـامة للنشـر والتوزيـع، ١٩٩٦م)، ص ٢٩.

(٢) انظر: العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٢٤٥.

إن فاعلية الأصوات حين تستثمر في النص تتجلى قدر ا على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية؛ وكأ ا – في هذا – إيحاء مكثف يختزل إضافات وظيفية؛ لذلك فهي معنى فوق المعنى[٢]، وتكرار الحروف المهموسة، واستخدامها بكثرة ظاهرة ملفتة في قصـيدة التفعيلة التي استدعت صلاح الدين؛ خاصة حروف الصـفير منـها كالسـين، والشـين، والصاد[٣]؛ مما أعطى لهذه الحروف طاقا ا الدلالية، والإيقاعية التي أرجعها البعض إلى طبيعة الأصوات المهموسة التي تحتاج إلى جهد عضلي في النطق ا، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد ا، وانحصر فيها الاهتمام، إضافة إلى قلة شيوع المهموس بالنسبة للمجهـور فـإذا استعملت في السياق بكثرة، وتجاوزت حدها العادي تعلقت ا دلالة خاصة[٤]. لكنك تجد بعض الشعراء المعاصرين قد استثمروا أصوات المد في تقوية إيحاء بعض الكلمات، وتعميـق دلالتها، والإفصاح ا عن حالتهم الشعورية؛ بوصف أصوات المد (من الأساليب التنغيميـة التي تحدث أثراً موسيقياً؛ لكو ا تسهم في امتداد النبر، إذ إ ا بطبيعتها أحوال من الأصوات الساكنة) [٥]؛ فحين تقرأ – مثلاً – قول: (فيصل التلاوي):

يا أرجاً من وهج صلاح الدين العابق بالطيب

يتضوع منبره مسكاً، تترنم بالآي محاريب

ويفز القَاضي القَاضلُ وسطَ الجمع خطيب

يتدافَع جند اللهِ إلى الساح يطاولُ أنف النجم لهيب[٦]

تقف على حشد من أصوات حروف المد في النص التي أنشأت ترنيماً إيقاعياً يتماس مع حالة الشاعر النفسية المتباهية بصورة الماضي الصلاحي، محاولاً – من خلال هذا التباهي

---

(١) ديوانه: « اشهدي يا قدس»، ص ٤١-٤٢.

(٢) انظر: عيد، د. رجاء: « القصيدة الجديدة بين التجدد والتجديد»، فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٥، ع ٣، ١٩٩٦م)، ص ١٢٩.

(٣) انظر على سبيل المثال: الملائكة، نازك: قصيد ا: «شمس للقاهرة»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ج٢، ص٣٥٣-٣٥٦ ، وانظر: العنتيل، فوزي: « تنويعات صوفيه»، «الأعمال الكاملة »، ص ١٣-١٨.

(٤) انظر: الطرابلسي، محمد الهادي: « خصائص الأسلوب في الشوقيات»، ص ٥٥.

(٥) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣١٥.

(٦) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٤.

– مد النفَس ليبطىء الإيقاع، ومن ثَم يظل في دائرة الماضي الصلاحي الذي ينحاز إليه أكبر وقف ممكن.

أما حروف المد التي أضفت على النص مسحة من التألم، والحـزن فتكـاد تظفـر بنموذج لها في قصيدة (رسالة إلى صلاح الدين) لـ (فاروق جويدة)، فقد انبثقت حـروف المد من تجربة الشاعر المتألمة من الواقع المعاش؛ وكأنه ا قد حـاول أن يرتـد إلى داخلـه؛ ليستخرج أكبر قدر ممكن من النفَس الذي يفرغ به شكواه، وألمه حين قال:

يا سيدي.. فَلأعترف

أن الجواد الجامح

ا نونُ قَد خسِر الرهانْ

وبأن أوحالَ الزمان الْوغْد

فَوق رؤوسنا

صارت ثِياب الملك والتيجانْ[1]

ومما يتصل بتكرار أصوات الحروف، تكرار التنوين المتتابع في بعض الكلمـات بمـا يمنحه التنوين من رنين قوي صاخبٍ كما في قول (فاورق جويدة) كذلك:

يا للمهانة عندما يغدو صلاح الدين

خلْف القُدس مطْروداً

بِلا أهلٍ.. بِلا سكَنٍ

بِلا وطنٍ بِلا سلْطَان[2]

وقول (محمد العيد الخطراوي):

ألف حطين سوف يسعر قَومي

بِقُلُوبٍ جرِيئة شماءِ

بِنفوسٍ مدمرات غضابٍ

كَاسحات لزمرة الأعداءِ[3]

---

(١) ديوانه: « قصائد في رحاب القدس»، ص ١٩٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٠-٢٠١.

(٣) قصيدته: « عيد الأحزان »، ديوانه: « غناء الجرح»، ص ٩٠.

ويأتي التناظر الإيقاعي بين الكلمات، والجمل وسيلة من الوسائل التي استخدمها بعض الشعراء في التعبير عن تجار م، وإثراء الجانب الإيقاعي فيها [1]؛ فقد جاءت بعض الكلمات متناظرة في إيقاعها، متماثلة في رنينها، مسجوعة في الحرف الأخير منها؛ (ومـن شأن ذلك أن يغذي الإيقاع الصوتي الذي يحدث الهزة النفسية) [2] عند المتلقي؛ خاصة وأن السجع يقوم على التوازي الصوتي الذي يتلازم – غالباً – مع التوازي الـدلالي[3]، ومـن نماذج هذا التناظر الإيقاعي قول (أحمد الحربي):

وينزف جرحنا قَسراً
ويكْمل شهرنا بدراً
وما زلْنا كما كنا[4]

وقوله:

لقَد عاثَ اليهود بِنا فَساداً في أراضينا
فَكم قَهروا؟ وكَم نهبوا
وكم هتكوا ؟ وكم سلَبوا[5]

وقول: (أسامة عبدالرحمن):

وكَيف تعود حطين..
وقد ساروا
برايات ممزقة
وأفكار معتقَة
وقد سقطوا على شتى ا الات[6].

---

(١) انظر في التناظر الإيقاعي: جدوع، عزة محمد: « موسيقا القصيدة الحديثة، وبناء الدلالة»، ص١٨٢، وقد سمى ابن أبي الأصبع هذا النوع المماثلة، وعرفه بأن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها في الزنة دون التقفية، انظر: «تحريـر التحبير»، ص ٢٩٧.

(٢) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣٢١.

(٣) نظر: عبدالمطلب، د. محمد: « بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ٣٦٤.

(٤) قصيدته المخطوطة : « العيد حطين».

(٥) المصدر نفسه.

(٦) قصيدته: « جليلة»، ديوانه: « الْحب ذو العصف»، ص ٧٢.

إن هذا التناظر المنبعث في الكلمات: (جرحنا/ شهرنا/ قسراً/ بدراً/ قهروا/ بـوا/ هتكوا/ ممزقة/ معتقة..) قد أعطى إيقاعاً متجانساً استدعته الحالة الشـعورية المتألمـة عنـد الشاعرين من الواقع الراهن، وقد شكلت المسافة بين هذه الإيقاعات دوراً مؤثراً في إحداث هذا الإيقاع، وتصعيده؛ فأتاحت المسافة المتجاورة لبنية السجع أن تصنع فاصلة إيقاعية ذات مساحة متوازنة صوتياً، ودلالياً [1]؛ ليغدو هذا الرنين في الكلمات جزءاً من اللفظ الدال على المعنى؛ فإن النفْس مهما حاولت أن تعبر عن المعنى فإنه يبقى فضلٌ لا يعبر عنـه إلا بـرنين اللغة[2].

وهناك وسيلة أخرى شاركت الوسائل السابقة في **إشاعة شـيء مـن الإيقـاع الداخلي** في **المعالجات الشعرية التي جاءت فيها، وهي التوازي التركيبـي** في **الجمـل الشعرية؛** ويعني: تساوي جملتين، أو عبارتين في الشكل التركيـبـي، والوزن،والتقفيـة في الأغلب[3]، أو (هو الأخذ في الاعتبار سلسلتين متوالتين، أو أكثر بنفس النظام الصـرفي – النحوي المصاحب بتكرارات، أو باختلافات إيقاعية، وصوتية، ومعجمية دلالية) [4]؛فـ (التوازي بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل، وتنتظم محاورها الأفقية بعلامـات التركيـب النحوي، والعروضي، ويبقى المحور الاستبدالي في توزيع هذه البنى مكانياً منوطـاً بالتوسـع الدلالي) [5]، وهذا التوازي في الجمل الشعرية (يمنح الدلالة حضوراً، وحيوية تستلزم انحباس القارئ في دائرة الاستمتاع بترديد أجزائها، والتحليق في فضاء الاسترخاء النغمي) [6]، وقد تجلى من هذا التوازي في المعالجات الصلاحية نمطان:

نمط توازنت فيه الجمل نحوياً، **وصرفياً، ووزنياً بشكل متتابع ومتناوب، ونمط آخر توازنت فيه الجمل بشكل متناوب متغاير،** وأغلب النماذج الـتي تمثـل فيهـا التـوازي التركيـبي جاءت من النمط الأول، وبشكل مكثف في قصيدة التفعيلة، كما في قول (حيدر محمود):

---

(١) انظر: عبدالمطلب، د. محمد: « بناء الأسلوب في شعر الحداثة»، ص ٣٦٦.

(٢) انظر: أبو موسى، د. محمد محمد: « مدخل إلى كتابي عبدالقاهر»، ص ١٢٦.

(٣) انظر: المهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي المعاصر: دراسة في انزياح الإيقاع»، ص١٥٩.

(٤) العف، د. عبدالخالق محمد: «التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٢٧٣.

(٥) كنوني، محمد: « اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد »، ص ١١٧.

(٦) العف، د. عبدالخالق محمد: « كتابه السابق»، ص ٢٧٣.

اسم + جملة اسمية/ توازي تركيبي ← **موحدةً.. ولو مرة**

مفاعلتن/مفاعلتن/ توزاي وزني ← **مصممةً.. ولو مرة**[1]

تنقيط سطري/ توازن بصري

فالتماثل بين الجملتين الأولى والثانية جاء تماثلاً تاماً في التركيب، والوزن والتشكيل الكتابي البصري، وهذا التوازي بين المتواليتين خلق توافقاً نغمياً متسقاً أشاع موسيقى داخلية في البناء الشعري أساسها التكرار: (لما بين وحدا ا من تماثل ناتج عن الخضوع للصورة نفسها) [2].

ومثل هذ التوازي التام الذي يشيع نغماً متوافقاً تقف عليه – كذلك – في قول (فدوى طوقان):

فَالْوعد لُقْيا في ربى حطّين ← **توازي تركيبي: حرف+اسم+اسم+جار ومجرور**

والْوعد لُقْيا في جِبال القُدس[3] ← **توازي وزني: مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعل**

← **توزاي كتابي: تنسيق تتابعي.**

(لقد أنتج هذا التجانس البديع، والتوازي الجميل إيقاعية عالية زادت من توهج النص، وأثرت أبعاده المعنوية، وشحنت أحاسيس المتلقي بإشعاعات المتعة النغمية، والملاحقة الدلالية) [4]؛ لكون التوازي في جوهرة تنمية لنواة داخلية في النص بإركام قسري ضماناً لانسجام الرسالة وتأثيرها [5].

وأحياناً يأتي التوازي بتكرار أكثر من متوالية تتوافق في بنائها النحوي، والتركيبي، والإيقاعي، ثم يكسر الشاعرالإيقاع المتولد من هذا التتابع في الجملة الأخيرة كما فعل (محمود حسن إسماعيل) حين قال:

وهات الطّبولَ، وهات الخيْولَ

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٩.

(٢) كنوني، محمد: « اللغة الشعرية »، ص ١١٩.

(٣) قصيد ا: « إليهم وراء القضبان»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٤٨١.

(٤) العف، د. عبدالخالق محمد: « التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص ٢٨٦.

(٥) انظر: محمد، عشتار داود: « تقنية التوازي في الشعر الحديث »، مجلة الموقف الأدبي، (دمشق، إصدارات اتحاد الكتاب العرب، ع ٤٢١، ٢٠٠٦م)، ص ٣١.

وهات البيارق

وهات الصدى من مزامير طارق[١]

فقد أحدث التوالي المتكرر انسيابية إيقاعية بترداد (وهات الطبول/ وهات الخيـول/ وهات البيارق) المتوازنة تركيباً ووزناً، والتي تدل ـذا التوالي على تعلق الشاعر ـذه الأشياء، إلا أنه كسر الإيقاع في المتوالية الأخيرة.

(وهات الصدى من مزامير طارق).

حيث مد اللحن قليلاً بما أضافه من متعلقات للجملة (من مزامير طارق) وهذا بدوره أدى إلى كسر أفق التوقع الوزني النغمي – كذلك –؛ فالقارئ توقـع أن تكـون الجملـة الأخيرة كسابقا ا إلا أن الشاعر أخرجنا من هذه الرتابة، وكسر أفق توقعنا؛ ومع ذلـك لم تختل إنسيابة اللحن، وجماليته ولم تنتقص الدلالة، بقدر ما تعمقت بإضافة الجـار وا ـرور إليها، ومثال ما جاء فيه توازي الجمل بشكل متناوب قول (فاروق جويدة).

توازي ←

وطن جسور أنت في **عيني**

ذليلٌ في **ثيابِ العجز والنسيان**

وطن عريق أنت في **عيني**[٢]

وقد يأتي التوازي بشكل متتابع متغاير يبدأ فيه التوازي التركيـبـي بشكل واحـد لا يتتابع في الغالب، ثم ينعطف إلى شكل آخر ممتد، وواسعٍ في بقية الجمل؛ كما في قـول (غازي القصيبي):

توازي متتابع ←

عندما خضنا مع المذياع

حطين الجديدة

عندما عشنا مع المذياع

مجد القادسية[٣]

ثم انتقل بعد ذلك إلى قوله:

---

(١) قصيدته: « صوت المعركة»، «الأعمال الكاملة»، ج٣، ص ١٥٥١.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٩.

(٣) قصيدته: « بعد سنة»، «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٣٠٣-٣٠٤.

- **عندما بشرنا المذياع**[1]
- **عندما خلفنا المذْياع**[2]
- **عندما حدثنا المذياع**[3]

وكأن الجمل ذا التوازي تشكل فئتين، يأخذ النغم الموسيقى فيها إيقاعاً متجاوباً غير أنه يتتابع في الفئة الأولى، نظراً لتتابع الجمل، ويتجاوب في الثانية، نظراً للتباعد المكاني بين الجمل المتوازية.

وهذا التوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية تتمثل في تجانسه الصوتي وتجانسه الخطي؛ فهو خاصية جوهرية، وتنظيمية في الشعر، ومن ثم فهو عامل من عوامل التأثير الجمالي[4]، إضافة إلى دوره في خلق لون من التنظيم الخاص بين الجمل بواسطة تماثلات متكررة في تركيبها، وإيقاعها، عملت على رفع الوظيفة الشعرية، وإكساب النص وتيرة إيقاعية منسجمة أعطته رونقاً، وجمالاً، وقد أشار ابن الأثير إلى أن الموازنة في الألفاظ، والفواصل تثري القصيدة، وتعطي الكلام طلاوةً، ورونقاً؛ لأ ا ناشئة عن الاعتدال؛ ومقاطع الكلام إذا كانت معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان[5].

وهكذا أسهمت هذه الوسائل اللغوية في إشاعة الإيقاع الموسيقى الداخلي في النصوص التي توافرت فيها، وتعزيز النغم في تضاعيفها؛ لينسجم هذا الإيقاع مع حالة المبدع الشعورية، ويتواشج – في ذات الوقت – مع البنية الدلالية التعبيرية في النص، مسهماً في الإفصاح عن التجربة الشعرية، وهكذا هو الفن الذي (يستخدم كل الطرق ليصهر ويوحد بين الصوت والمضمون، بين الإيقاع والوجدان؛ إنه يعمد إلى الحركة التناغمية، واللحنية بكاملها، ليعبر عن المضمون بكامله، ويجسد العواطف تجسيداً تاماً)[6].

---

(١) المصدر نفسه: ص ٣٠٤.

(٢) نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) انظر: تبرماسين، د. عبدالرحمن: « البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر» ص ٢٧٦.

(٥) انظر: « المثل السائر»، ج١، ص ٢٧٢.

(٦) نافع، د. عبدالفتاح صالح: « عضوية الموسيقى في النص الشعري»، ص ٦٠.

* * *

وإذا كانت الوسائل السابقة قد أشاعت قدراً من الإيقاع الداخلي في القصائد **فإن موسيقى الإطار الخارجية** أهمية كبيرة في إحداث الإيقاع الوزني والتعبير من خلاله عن التجربة الشعرية؛ (إذ يعد الوزن بنية هامة من بنيات التركيب العام للتجربة، وسبباً من أسباب الالتحام، والالتئام؛ فهو يسهم مع غيره من بنيات النص في تصوير الوجدانات من خلال إيقاعه الذي يفترض فيه أن يكون منسجماً مع السياق الشعري؛ باعتبار الوزن جزءاً من الأسلوب الشعري العام في مفهوم الأسلوب الواسع) [(١)]؛ (إن الوزن هو النهر النغمي الذي يحد بضفافه تجربة الشاعر، ويعطيها ذا ا الفنية) [(٢)]، فهو على هذا: (عامل من العوامل المهمة لتلقي العبارة الشعرية؛ وحاجة الشعراء إليه ملحة كقيمة جمالية) [(٣)]، وقد أشار ريتشاردز إلى أن ألإيقاع النابع من الوزن مبعثه التكرار والترقب فمن استباق تكرار ما هو متوقع، وعدم تكراره تنبع المؤثرات الإيقاعية[(٤)]؛ ومع هذا فالوزن الشعري: (ليس كساءً يلقى على جسد التجربة الشعرية... وإنما هما صنوان لا ينفصلان، ويولدان معاً في لحظة شعرية آنية) [(٥)]، وهذا الارتباط بين الوزن والتجربة لا يعني تحديد وزن خاص لكل غرض، أو موضوع شعري بشكل مسبقٍ لولادة القصيدة؛ فالربط بين حركات الإيقاع الوزني وبين معان أو موضوعات محددة أمر متوهم، وغير متحقق؛ (فالشعر ليس هندسة ذهنية، وإنما هو انفعال في أكثر مراحله التكوينية؛ فما وافق انفعال النفس من الأوزان والوحدات الإيقاعية في حالة تصوير تلك الانفعالات كان ذلك صورة صادقة لطبائع النفوس المبدعة)[(٦)]، ومن هنا فالتجربة هي التي تستدعي الإيقاع الذي يتلاءم معها، ويتوافق مع إيقاع النفس الداخلية.

---

(١) الحارثي، د.محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص ٤٩٧-٤٩٨.

(٢) عيد، د. رجاء: « التجديد الموسيقي في الشعر العربي »، «الاسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ»،ص٩.

(٣) الزهراني، د. عبدالله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث »، (مكة المكرمة: مجلة جامعة أم القرى، س١٠، ع١٦، اللغة العربية وآدا ا، (٢)، ١٤١٨هـ)، ص ٢٥٤.

(٤) انظر: «مبادئ النقد الأدبي»، ترجمة: إبراهيم الشهابي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢ م)، ص١٣١

(٥) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣٣٢.

(٦) الحارثي، د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم»، ص٥٢٨.

ويمكن الوقوف على موسيقى الإطار من خلال النظر في موسيقى قصـيدة البيـت، وقصيدة التفعيلة، بوصفهما القالبان اللذان صب فيهما الشعراء المعاصرون معالجا م الشعرية الصلاحية:

ففي قصيدة البيت التزم الشعراء ببحور الشعر البيتية، وتقيـدوا ـا في نظمهـم الشعري؛ سواءً ما جاء منها تاماً، أم مجزوءاً، وما سلمت أجزاؤها وأوزا ا من الزحافـات والعلل، أو ما أصا ا شيءٌ من ذلك، دون مزج للتفعيلات، أو الأوزان، أو تـداخل بـين البحور الشعرية، في شكل يعتمد على ترديد وحدة موسيقية متكررة في تتابع تألفـه الأذن، وتأنس لسماعه، وقد وظف الشعراء عدداً من البحور الشعرية شكلت ثلاث دوائر متتابعـة جاءت على النحو التالي:

- **دائرة تواترت بشكل موسع كانت أكبر الدوائر، وأكثرها حضوراً** شملـت **(بحر الكامل/ والبسيط/ والخفيف) بنسبة تجاوزت (٦٨%).**
- **ودائرة تواترت بشكل أقل من السابقة تضمنت:**

(بحر المتدارك/ والرمل/ والوافر/ والطويل/ والمتقارب) بنسبة وصـلت إلى (٣٠%).

- **ودائرة تواترت بشكل قليل كأقل الدوائر الـثلاث حضـوراً:** شملـت: **(السريع/ والمديد/ وا تث/ والرجز) بنسبة (٢%).**
- **مع تداخل بحري المتدارك والمتقارب** في **كثير من شعر التفعيلة.**

والملاحظ في هذه الدوائر الثلاث أ ا تقاسمت البحور المتساوية التي تكـررت فيهـا التفعيلات بشكل متساوٍ متكرر كـ (الكامل/ والرمل/ والوافر/ والمتقارب/ والمتـدارك)، وتسمى بالبحور الصافية، كما تقاسمت البحور المزدوجة أو المركبة الـتي تتكـرر فيهـا التفعيلات بشكل متناوب أو متجاوب بنسبة تكاد تتساوى في الجانبين إلى حد كبير:

(البحور الصافية: ٥٠.٨١%).

(البحور المركبة: ٤٩.١٩%).

وقد جاءت أوزان بحور الكامل، والبسيط، والخفيف متصدرة قائمة البحور الشعرية التي نظم عليها الشعراء المعاصرون معالجا م الشعرية الصلاحية في قصيدة البيـت؛ لكـون الكامل من أكثر البحور شيوعاً، وأعظمها جلجلة. نظم عليه القدامى والمحدثون، وهو يجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء[1]؛ فحركاته تتلاءم مع الجد، والتباهي؛ كأنما خلـق للـتغني المحض؛ فدندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السـامع مـع المعـنى، والعواطف، والصور حتى لا يمكن أن ينفصل عنها [2].ومن شأن الكلام فيه أن يكون جزلاً جزلاً قوياً[3]، لأن قيثارته قوية العطاء سخية النغم، تتسع للقصة، والحوار، ونقل المواقف[4]؛ المواقف[4]؛ ولهذا فقد أكثر منه الشعراء في نقل تباهيهم بصلاح الدين، وحطين، ونقل أثرهما أثرهما في النفس، والمطالبة بعود ما كما في قول (عبدالله بن سالم الحميد):

حطين عودي خالـدي ذكـرى الألى   **في صفْحة التاريخ سطْراً من دم**[5]

دم[5]

وقد جاء استعمال الكامل تاماً مضمر العروض والضرب كما في قول: (عبدالله بن سليم الرشيد):

وعلـى ربى حطـين شـعب أشـرقت / **آمالــه بالشـم مـن فتيانِهـا**[6]

متفاعلن / مستفعلن / مستفعلن / **مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن**

فقد دخل الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) فصارت إلى (مسـتفعلن) في العروض والضرب؛ وهو من الزحافات الشائعة التي لا تخرج عن النسق، أو تؤثر في الإيقاع؛

---

(١) انظر: خلوصـي، د. صـفاء: « فـن التقطيـع الشـعري والقافيـة»، ط (٥).(بغـداد: مكتبـة المتـنبي، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م)، ص ٩٥.

(٢) انظر: الطيب، د. عبدالله: « المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها »، ج١، ص ٢٤٦.

(٣) انظر: القرطاجني، حازم: « منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص ٢٠٥.

(٤) انظر: عيد، د. رجاء: « التجديد الموسيقي في الشعر العربي»، ص ٣٣، ٣٧.

(٥) قصيدته: « ثورة الجهاد»، ديوانه: « أمل جريح»، ص ١٧.

(٦) قصيدته:« على مشارف الجراح»، ديوانه: « خاتمة البروق»، ص ١٤٢.

لذلك فوجوده أمر طبعي[١]، وجاء عند البعض صحيح العروض مقطوع الضرب؛ حيـث حذف آخر الوتد المجموع في (متفاعلن) فصارت إلى (متفاعل) كقول (يوسف أبو هلالة):

نستشرف الـ/ماضي البعيـ ـ/ـ ـد لعلـه　　　يـ ـأتي لنـ ـا/ بعلـ ـي أو/ بصـ ـلاح[٢]

مستفعلن　مستفعلن　متفاعلن　　　مستفعلن　متفاعلن　متفاعل

/0//0/0　/0//0/0　///0//0　　　/0//0/0　///0//0　///0/0

وقد استخدم الشعراء هذا البحر تاماً بست تفعيلات، ومجزوءاً بأربع تفعيلات، وغالباً مـا جاء المجزوء مذيلاً بزيادة حرف ساكن على آخر تفعيلة في الضرب: (متفاعلن+ن) لتصـير إلى: (متفاعلان أو مستفعلان) ومثاله قول: (أبي زيد إبراهيم سيد):

ءأمنـ ـ ـت أن العـ ـ ـرب قـ ـ ـد/　　　بعثـ ـوا وعـ ـا/د لهـ ـم صـ ـلاح[٣]

مستفعلن　مستفعلن　　　متفاعلن　متفاعلن+ن = متفاعلان

/0//0/0　/0//0/0　　　///0//0　///0//00

أو مرفلاً بزيادة سبب خفيف (/0) على متفاعلن لتصير إلى (متفاعلاتن) كما في قول (علي عثمان حافظ):

إن الكـ ـرا/مـ ـة قـ ـد بنـ ـت　　　للعـ ـرب أبـ ـ ـ/راجـ ـاً مشيـ ـ ـ/دة

مستفعلن　متفاعلن　　　مستفعلن　مستفعلن / تن

/0//0/0　///0//0　　　/0//0/0　/0//0/0 /0

(مستفعلان)

هي مثـلُ حـطا/ّيـ ـنٍ علـى الـ ـ/　　　أعـ ـداءِ معـ ـ ـ/ركـ ـةٌ مبيـ ـ ـ/دة[٤]

---

(١) انظر في هذا: يونس، د. علي: « نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، للكتاب، ١٩٩٣م)، ص ١٩٦.

(٢) قصيدته: « حقاً غروزني»، ديوانه: « اللهب المقدس»، ص ٣٧.

(٣) قصيدته: « جاء الكتاب»، ديوانه: « موكب الضياء»، ص ٦١.

(٤) قصيدته: « معركة الأردن والفدائيين في الكرامة»، ديوانه:« نفحات من طيبة»، ص ٤٣.

متفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن/ تن
///0//0	/0/0//0	/0/0//0	///0//0 /0
			(متفعلان)

وفي هذا التذييل والترفيل مدٌ للنغم؛ (إذ إن الزمن الذي تقدمه (متفاعلن) هو أقصـر من الزمن الذي تقدمه متفاعلاتن التي تستغرق ٢.٢٥ درجة، وما تقدمه متفـاعلان الـذي تستغرق درجتين) [١].

أما بحر البسيط فقد جاء في المرتبة الثانية من حيث الوفرة العددية مستخدماً بثماني تفعيلات: (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن) مرتين، مخبون العروض والضـرب لتصـير (فاعلن) فيه إلى (فَعلن)، مع ما يداخل حشوه أحياناً من خبن تغدو به:

(مستفْعلن) إلى (متفْعلن) و (فَاعلن) إلى (فَعلن)

(/0/0//0 //0//0 /0//0 ///0)؛ وهو بحر منبسط ممتد يصلح لمقاصد الجد[٢]، وفيه دندنة تتوافق مع الشجن، والتذاكر؛ لانبساط حركاتـه خاصـة إذا دخلـه الخبن[٣]، ومن نماذجه التي جاءت فيها العروض والضرب مخبونة مع دخول الخبن على الحشو الحشو قول: (صالح الزهراني)

فـي مقْلَتيــك أرى ســعداً ببيرقــه وقَبلقاً لصلاح الـدين مبـتهلا[٤]

ووزنه: (مستفعلن/ فَعلنٌ/ مستفعلن/ فعلن)

(متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن)

وقول: (سعيد تيم):

---

(١) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣٤٦-٣٤٧.

(٢) انظر القرطاجني، حازم: « منهاج البلغاء وسراج الأدباء »، ص ٢٠٥.

(٣) انظر: بدوي، د. عبده: « دراسات في النص الشعري »، ط(١)، (الرياض: دار الرفـاعي للنشـر، والطباعـة والتوزيع، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ص ١١٦، ١٨٠. وانظر: يونس، د. علي: « نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي»، ص١٠٦.

(٤) قصيدته: "كائن بلا هوية " ديوانه: "فصول في سيرة الرماد"، ص ٢٩.

يا عين جالُوت يا حلْمـاً يـراودني   يا يوم حطين إني ظامي سـغب[1]

(مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

مستفعلن/ فاعلن/ متفعلن/ فعلن)

وقد وظفه البعض من الشعراء قالباً موسيقياً أظهروا به تباهيهم بصـلاح الـدين، وحطين، والتشوق إليهما،ومناشدة صلاح الدين في العـودة ثانيـة لإنقـاذ المقدسـات الإسلامية[2]، والبعض الآخر جعل منه إطاراً موسيقياً للتعبير عن آلامه، وجراحاته من الواقع الواقع [3]، وهو في كلا الحالين استطاع بتموجه، وانسيابه، وجلالته، ورصانة تفعيلاته الـتي التي تتفق مع حالات الحزن، والانكسار المتعالي أن يستوعب هذه المشاعر، ويستجيب لهـا؛ فـ (الوزن يكتسب خصائصه من التجربة الشعرية، وليس ثمة خصيصة مؤطرة للوزن قبـل حلوله في الانفعال الذي يحوله الشاعر إلى قيمة تعبيرية) [4]، وهذا ما أكده سبنسر حين قال: قال: « إن خير الموسيقى ما تمشي مع الأفكار، وتتساوق مع المعـاني، وتتجـاوب ألـوان نغما ا، ونبرا ا مع حالات النفس؛ فالشاعر في اهتياجه، وغضبه، وغيظه يكـون تعـبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضها، وفي تعجبه، وفرحه، وهدوئه، واطمئنانه تكون المسافات الصوتية قصيرة) [5].

وجاء بحر الخفيف محتلاً المرتبة الثالثة في هذه الدائرة، وهو بحر غنـائي[6]، متـدفق جياش يتناسب مع التداعي والانسياب في التعبير، ويتلاءم مع سرد الأحداث، والتعبير عنها، والإفصاح عن التفاعل الوجداني معها؛ حيث تتجاوب التفعيلتان: الأولى والثالثة: (فاعلاتن)

---

(١) قصيدته: « زيت المصابيح»، ديوانه: « المرافىء البعيدة»، ص ٣٦.

(٢) انظر على سبيل المثال: جويدة، فاروق: قصيدته: « لن أسلم رايتي»، ديوانه: «قصائدي في رحـاب القـدس»، ص٢٣، وبديوي، فاطمة: قصيد ا: «شآم العروبة»، ديوا ا: « منارة ا د»، ص٢٠، وعبـدالرحمن، أسـامة: قصيدته: « خمسون عاماً: ملحمة هموم عربية»، ديوانه: « دفاتر الشجن»، ص٢٠٠.

(٣) انظر: ابن خميس، عبدالله بن محمد: قصيدته: "شهيد تل الزعتـر "، ديوانـه: "علـى ربى اليمامـة"، ص١٣٢، البواردي، سعد: قصيدته: " واقعة الصفيح"، ديوانه: " قصائد تتوكأ على عكاز"، ص ١٧.

(٤) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣٣٨.

(٥) انظر: السحرتي، مصطفى عبدالطيف: « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث»، ص١١٣.

(٦) انظر: ابن الشيخ، جمال الدين: « الشعرية العربية»، ص ٢٥٦.

بدرجة توقيعية صاعدة في مقابل (مستفع لن) ذات التوقيعة الهابطة، ومن ثم ينشـأ التـدفق التوقيعي الهادي، والتضاد التناظري بين التفعيلات[١]؛ يستوعب فيض الأحاسيس، والتـدفق والتدفق الشعوري الداخلي، وقد أشار د. إبراهيم أنيس إلى أن بحر الخفيف من البحور التي نالت أهمية في الشعر الحديث، وبدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر[٢]، ومن أمثلته قول (أحمد (أحمد سالم باعطب) متحدثاً عن حطين:

رفعت رايةَ الشـموخ شـعاراً و ادت على البِطـاح فخـارا[٣]

ووزنه: (فعلاتن/ متفع لن/ فعلاتن) مرتين

مخبونة مخبونة مخبونة.

وتأتي **الدائرة الثانية** في أعقاب الدائرة السابقة من حيث التواتر، والملاحظ في هـذه الدائرة غلبة البحور ذات التفاعيل المتساوية، أو الصافية مثل: (المتدارك/ والمتقارب/ والوافر) على البحور ذات التفاعيل المزدوجة كـ(الرمل/ والطويل)؛ ولعل هذه الكثرة تعود إلى الميل إلى استخدام التفعيلات الصافية ذات الإيقاع الثابت المتكرر في البيت الشعري؛ وإن كـان هذا لا يعني قلة استخدام البحور ذات التفعيلات المزدوجة؛ فالرمل – على سبيل المثـال – جاء متساوياً في مرات التكرار مع المتدارك، والمتقارب، ومن أمثلة المتدارك قول (يوسـف العظم):

وصـلاح الـدين بـدا لَيْثـاً يتـوارى منـه الأَعَـداءُ[٤]

وأغلب الحالات التي جاء عليها جاء مقطوع العروض والضـرب فصـارت فيـه (فاعلن/٥//٥/) إلى (فعلن/٥///) بعد حذف ثانيها؛ وهي علة بالنقص لكنها تسهم في تسريع الإيقاع الذي يصلح للنغمات المتراقصة التي تلاحق الوصف، والحركة [٥]كما في النمـوذج السابق.

---

(١) انظر: جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٣٥٠.

(٢) انظر: " موسيقى الشعر "، ص ٢٠٠.

(٣) قصدته: « حطين.. قصة خالدة»، ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٢.

(٤) قصيدته: « معركة حطين»، ديوانه: « أناشيد وأغاريد»، ص ٤٠.

(٥) انظر: يونس، د. علي: « نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي»، ص ١١٣.

ومثال المتقارب قول (حسن القرشي):

بني العرب هبوا فمنكم صـلاح ومعتصـم ومثنـى الكفـاح[1]

ومثال الوافر قول (يوسف العظم):

ولا حطـين يصـنعها صـلاح طوى الجُبناءَ في خـور هلالـه[2]

وقد جاء بحر الوافر في كل المعالجات مقطوف العروض والضرب فصـارت فيـه: (مفاعلتن//0///0) إلى (فعولن//0/0) بعد حذف السبب الأخير وتسكين ما قبله[3]، جاءت جاءت (مفاعلتن//0///0) في بعض النماذج معصوبة سكن فيها الحرف الخامس المتحـرك فصارت (مفاعلتن//0/0/0) كما في قول (مأمون فريز جرار):

صلاح الدين في مصر تولى ومن أبطالها جمع الـحشودا[4]

//0/0/0 //0/0/0 //0/0 الـحشودا[4]

مفاعلتن مفاعلتن فعولن //0/0/0 //0///0 //0/0

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

أما البحور المزدوجة التفعيلات في هذه الدائرة فجاءت ممثلـة في بحـري الرمـل، والطويل، متصدراً الرمل على الطويل على خلاف المعهود في الشعر القديم الذي شاع فيـه استخدام الطويل بكثرة.

وقد حاول د. إبراهيم أنيس تعليل هذه الظاهرة بكون بحر الطويل لم يعد يتناسب مع العصر الحديث كوزن من الأوزان؛ لذلك هبطت نسبة شيوعه في مقابل الرمل الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر حتى جاء العصر الحديث فنهض نهضة كبيرة [5]؛ ومـع هـذا التفوق للرمل من حيث الوفرة العددية فإن لبحر الطويل ميزة نبرية لا تتوافر للرمل من حيث ابتداؤه بوتد مجموع (//0) في تفعيلاته: (فعولن)/(مفاعيلن)، وقد نبه بعض الدارسـين إلى

---

(1) قصيدته «اللاجئون»،«ديوانه» ج2، ص ٢٥٦.

(2) قصيدته: « ضلال وخبال»، ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص ٢٠٧.

(3) انظر الشاويش، د. غالب بن محمد: « الكافي في علم العروض والقوافي»،ط(1)،(الرياض: مطابع أضواء البيان، البيان، ١٤١٧هـ)، ص ٩٨.

(4) قصيدته: « سلام شعب مصر»، ديوانه: « مشاهد من عالم القهر»، ص ٤٥.

(5) انظر: «موسيقى الشعر»، ص ٢٠١، ٢٠٨.

دور الوتد المجموع في بداية التفعيلة في انتظام الإيقاع؛ فهناك نواة نغمية قائمة بين حركة قصيرة غير منبورة وحركة طويلة منبورة، وهو ما يطلق عليه: بالجوهر الثنائي التكوين الذي يشكله الوتد المجموع؛ الأمر الذي يجعل الطويل من أكثر البحور ثراءً نغمياً؛ فاثنتان من تفاعيله تبدأن بوتد مجموع[1]، بخلاف الرمل الذي يبدأ بوتد مفروق (/5) (فاعلاتن). لهذا لهذا حين نستمع إلى قصيدة (محمد راجح الأبرش): (رسالة إلى صلاح الدين) التي قال في مطلعها:

إليك صلاح الدين يا قاهر العدا **أزف القوافي الرائعات مغردا**[2]

مغـــــــــــــــردا[2]

التي جاءت على الطويل نجد فيها هذا الثراء النغمي، والامتداد الوزني؛ وإن ظل كل من الرمل والطويل محافظين على شكلهما العروضي المعروف بالحفاظ على التفعيلات المحددة لكل منهما،وما يتخللها من زحافات وعلل تمثلت في الحذف الذي دخل على تفعيلات الرمل في بعض النماذج؛ حيث حذف السبب الخفيف من (فاعلاتن/5//5/5) فصارت إلى (فاعلا/5//5)، ونقلت إلى (فاعلن) كما في قول: (أحمد مفلح):

لم تزلْ حطين في أعرافنا **وصلاح الدين فينا يعتلي**[3]

والقبض الذي دخل على عروض الطويل، وبعض أضربه فصارت فيه (مفاعيلن//5/5/5) إلى (مفاعلن//5//5) بعد حذف الحرف الخامس منها كما في قول (عبدالله الصالح العثيمين):

ويبدو صلاح الدين فوق جواده **بحطين والنصر المبين مواكب**[4]

(1) انظر: المصري، د. يسيرية يحيى: « بنية القصيدة في شعر أبي تمام»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م)، ص 42، نقلاً عن يوهان فلك في مقاله: «ملاحظات على الأوزان العربية القديمة»، مجلة مجمع اللغة العربية، 1962م.

(2) ديوانه: « دموع على القدس»، ص 59.

(3) قصيدته: « آه ما أغلى الثرى»، ديوانه: « اغتيال القمر الفلسطيني »، ص 58.

(4) قصيدته: « تراثية »، ديوانه: « لا تسلني»، ص 42.

ولم يشذ عن هذا إلا أسامة عبدالرحمن الذي استخدم بحر الرمل مجزوءاً بزيادة تفعيلة خامسة على تفعيلاته في قوله:

إنني أبحثُ في عينيك عن عمـرو ووادي العبقرية

(فاعلاتن/ فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلاتن)[1]

(١) (٢) (٣) (٤) (٥)

وشكلت الدائرة الثالثة أقل الدوائر الثلاث تواتراً جاء فيها المديد الذي ندر المنظوم عليه لصعوبته[2].

وقد جاء عليه أنموذج واحد تمثل في قصيدته (محمد إسماعيل الأبارة) التي قال فيها:

قُم صلاح الدين ثانيةً   إن زحف الحق ينحدر[3]

كما جاء فيها المجتث كما في قول (كمال رشيد):

صلاح مر بها   نوراً يزيل الظلام[4]

كما شملت **هذه الدائرة** – كذلك – الرجز، والسريع؛ أما الرجز فهو من الأوزان الراقصة، ومع ذلك جاء قليلاً، ولعل هذا يعود إلى كزازة الرجز، وضعفه كما أشار إلى ذلك حازم القرطاجني[5]، ومثله السريع الذي أخذ بعض الشعراء ينظرون إليه نظرة مختلفة، لاضطراب موسيقاه بشكل لا تستريح له الأذن إلا بعد مران طويل[6].

---

(١) قصيدته: « ليتني أسهر في عينيك »، ديوانه: « واستوت على الجودي»، ص ٩٧.

(٢) انظر: أنيس، د. إبراهيم: « موسيقى الشعر »، ص ٩٨، وانظر: الطيب، د. عبدالله: «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها »، ج١، ص ٧٥، وانظر: شاكر، محمود محمد: « نمط صعب ونمط مخيف»، ط(١)، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٦هـ)، ص ٨٦-٨٩.

(٣) قصيدته: « صراخ على أطلال بيروت »، ديوانه: « القادمون من المذابح»، ص ٤٩.

(٤) قصيدته: « دمع ودم»، ديوانه: « عيون في الظلام »، ص ٢٨.

(٥) انظر: « منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، ص ٢٦٨.

(٦) انظر: أنيس، د. إبراهيم: « كتابه السابق»، ص٩٠، وقد أعاد البعض اضطراب الموسيقى في السريع إلى وجود: (مفعولات) ذات الوتد المفروق في بدايته، وهذا ما يجعل الإيقاع فيه هابطاً، انظر: المصري، د. يسرية يحي: « بنية القصيدة في شعر أبي تمام»، ص ٤٤.

والناظر في **موسيقى الإطار لقصيدة البيت الصلاحية يتجلى له:**

- التزام الشعراء المعاصرين بالبحور الشعرية بشكيلا ا المعهودة في كل بحر وفق مـا حدده العروضيون، ملتزمين بالزحافات والعلل المعروفة فيها؛ والتي لم تخرج عن العلل الجارية المقبولة التي لا تؤدي إلى شيءٍ من الخروج عن النسق الإيقاعي الذي ينسجم مع السـمع، ويتلاءم مع الذائقة السليمة، وهذا هو المعتبر في مجاري النظم من جهة ما يزاحف أو يعـل كما يقول حازم[1].

ناظمين على البحور السهلة الواضحة، سواءً ما كان منها صـافي التفعـيلات، أم متجاو ا؛ إيثاراً منهم للصفاء، والسلاسة في البحور ذات التفعيلات المتكـررة، ورغبـة في التنوع، وإثراء النغم، دفعاً للاحساس برتابة الإيقاع في التفعيلات المتجاوبة، جـامعين بـين البحور المزدوجة المتجاوبة وبين البحور التي فيها جزالة وامتداد كالكامل، والوافر، والطويل، والبحور اللينة الرقيقة كالرمل، والمديد[2] متجافين عن البحور الصعبة والمتنافرة التي يضطرب يضطرب عليها الكلام كـ (المنسرح، والمقتضب) وغيرهما، وقد جاءت أوزا م الشعرية – في الغالب – مرتبطة بالانفعال الشعوري، متناسبة مع المضامين التي حو ا؛ فلهـذه الأوزان طبعٌ يصير نمط الكلام مائلاً إليه – كما يقول حازم[3] -،؛ فالتباهي، والفخر، والاعتـزاز بصلاح الدين وحطين اختاروا لها البحور الفسيحة ذات الثراء والامتداد الإيقاعي، وسـرد الأحداث انتقوا لها البحور التي تتسم بملاحقة الحركة، وتصوير الحدث ومتابعتـه، والـتغني بالماضي الصلاحي جاء في قوالب وزنية راقصة مبهجة تتلاءم مع انتشاء النفس، وهزجها.

ولم يطرأ على استخدام هذه الأوزان أي تجاوزات مخلة، أو محاولات تجريبية جديدة تخرجها على وضعها المألوف سوى زيادة الترفيل أو التذييل الذي لحق بعض التفعـيلات في بعض البحور، أو زيادة تفعيلة على مجزوء الرمل؛ وهذان الأمران معروفان معهودان في الشعر

---

(١) انظر:«منهاج البلغاء، وسراج الأدباء » ص ٢٦٤.

(٢) توقف حازم القرطاجني عند صفات البحور، ومجاريها وقفة تفصيلية في كتابه: « منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، الأدباء»، راجعه ص ٢٦٨.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٦٩.

القديم(١)، ولا يعدان خروجاً عن المعيار الموسيقي، أو كسراً لتنسقيته، ومع هذا لم تخلُ بعض المعالجات البيتية من اختلال في الوزن الشعري،كما في قول (عبدالفتاح عمرو):

يا صلاح الدين لو شهدت المصلى في ربى القدس مهبط الأديان
ومنبر الفتح بالنار يكوى ودمعة الشيخ تحت الدخان
يا صلاح الدين هل أطقْت حديثي أم ترى الصمت أصدق التبيان؟ (٢)

غير أن هذه المعالجات غير المستقيمة في وزنها الشعري جاءت قليلة إذا ما قورنت بوفرة الإنتاج الشعري الذي استلهم صلاح وحطين في قصيدة البيت المعاصرة.

أما شعر التفعيلة فأساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة(٣)، وتتألف القصيدة فيه من عدة أسطر تزيد تفعيلاتها، وتنقص حسب المعنى الذي يريد أن يصوغه الشاعر؛ فالشاعر في هذا الشكل غير ملتزم بعدد محدد من التفعيلات، فالسطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة، وقد يقوم على أكثر من تفعيلة؛ تبعاً للحالة النفسية، والدفقات والتموجات التي تموج بها نفس المبدع (٤).

وقد رأى د.عز الدين إسماعيل في الشكل التفعيلي خروجاً مشروعاً على نظام البيت؛ لأنه ملتزم بنظام التفعيلة التي هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم الشعر بتكراره(٥)، ورأى فيه آخرون خروجاً غير مشروع على نظام الخليل؛ لأن التفعيلة المفردة لا تعد أساساً للوزن إلا إذا اتحدت في نسق معين هو نسق البحر الشعري(٦)؛ ومع هذا فقد كثر استخدام هذا الشكل الحديث، وغدا له إيقاعه الموسيقي الذي تقبله الذائقة، وتتفاعل معه، شريطة أن يتوفر

---

(١) انظر في هذا تفصيلاً: المهوس، عبدالرحمن إبراهيم: « الشعر السعودي المعاصر: دراسة في إنزياح الإيقاع»، ص٢٢، وانظر: الغذامي، د. عبدالله بن محمد: « الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث »، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص ٩٥ وما بعدها.

(٢) قصيدته: « عاشق القدس »، ديوانه «اللظى»، ص ١٠٤.

(٣) انظر الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٧٩.

(٤) انظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها، وانظر في هذا كذلك: عزام، محمد: «بنية الشعر الجديد»، ط(١)، (الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة ١٩٧٦م)، ص ١٢٥.

(٥) انظر: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٧٤.

(٦) انظر: العيسى، إسماعيل جبرائيل: « نقض أصول الشعر الحر»، ط(١)، (الأردن: دار الفرقان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص ١٥٩-١٧٤.

له الشاعر المبدع الذي لا يتخذه ذريعة للهرب من التقيد بالوزن، ويسلم من التجريب المفرط الذي يفضي به إلى النشوز الصوتي، والتنافر الإيقاعي؛ فهو (من أقرب الأنواع الشعرية العربية إلى الموسيقى الحديثة؛ لما فيه من إيقاعية متنوعة، ومتطورة أكثر ملاءمة، وأدق تعبيراً عن التلون السريع لعواطف الإنسان، وانفعالاته الداخلية) [1]؛ والنماذج الشعرية التي جاءت على هذا الشكل لم تلتزم في إيقاعها الوزني شكلاً واحداً بقدر ما تنوعت إلا أن البارز منها نمطان:

الأول: معالجات شعرية التزمت تفعيلة واحدة حاولت تكرارها لتكون نغمة موسيقية للسطر الشعري، ومن ثم للقصيدة كلها مع ما بداخلها أحياناً من زحافات وعلل؛ ويشكلُ هذا النمط الغالب على شعر التفعيلة في المعالجات الصلاحية:

ومن أمثلة قول حيدر محمود:

لقد رجع الصليبيونُ	(مفاعلتن/ مفاعلتن = عصب [2])
	//0///0 //0/0/0 = مفاعيلن
ثانيةً	(مفاعلتن)
	//0///0 (تكرار تفعيلة أربع مرات).
إلى **حطين**	مفاعلتن – عصب)
	//0/0/0
فَعجل يا صلاح الدين	مفاعلتن/ مفاعلتن – عصب)
	//0///0 //0/0/0
عجل كَي	(مفاعلتن – عصب)
	//0/0/0
تخلص وجهها العربي	مفاعلتن – عصب/ مفاعلتن – عصب)

(١) الساعي، د. أحمد بسام: « حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية»، ص ٤٩.

(٢) العصب تسكين الخامس المتحرك في (مفاعلتن).

//0/0/0   //0/0/0 (تكرار تفعيلة سبع مرات)

من نار الصليبيين[1]   مفاعلتن / مفاعلتن   عصب)

//0/0/0   //0/0/0

وتمضي القصيدة على هذا النسق مستخدمة تفعيلة (الوافر) (مفاعلتن) في القصيدة مع دخول العصب عليها أحياناً إلى ايتها معتمدة على إطار الجملة الشعرية التي تستغل أكثـر من سطر شعري حتى تصل إلى اية القافية؛ وهذه الجملة قد تسـتغرق تكـرار التفعيلـة (مفاعلتن) من أربع مرات إلى خمس مرات، وقد تصل إلى سبع مرات كما في الجزء الثـاني من المثال السابق.

والقصائد الشعرية التي حاولت الالتزام بتفعيلة واحدة على مستوى السطر الشعري، أو الجملة الشعرية منها ما وظف تفعيلة واحدة من البحور الصافية متكررة التفعيلات مثل:

(فعلن من المتدارك).

(مفاعلتن من الوافر).

(فعولن من المتقارب).

(متفاعلن من الكامل).

(مفاعيلن من الهزج).

كما في قول (أحمد صالح الصالح) الذي استخدم تفعيلة المتقـارب (فعـولن//0/0) نغمة إيقاعية لقصيدته: (أحزان النخيل في أسوان) التي استدعى فيها صلاح الدين قائلاً:

صلاح الفُتوح   (فعولن/ فعول).

الزمان اكُفَهر   فعولن/ فعولن

وجاءَ الفرنجةُ في ثَوبِ عزرا   (فعولن/ فعولن/ فعولن).

أعاد الزمانُ   (فعولن/ فعولن).

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٤.

لفرعونَ حكْماً (فعولن/ فعولن).

وللعجل قدراً[1] (فعولن/ فعولن)

ومثله(سليم سعيد) الذي استخدم تفعيلة الكامل (متفاعلن/0//0///) في قوله:

الله أكبر كُنت في **الْحربِ**

و**في السلْم قَديرا**

تعفو وتصفَح عن عدوك

حين أمسى مستجِيرا[2]

واستخدام تفعيلة البحور الصافية أقرب إلى نظم الشعر الحر، وأيسر على الشاعر؛ لأن وحدة التفعيلة تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر- كما رأت ذلك نازك الملائكة[3]؛ إلا أن تكرار تفعيلة واحدة بشكل متكرر يؤدي إلى رتابة في النغم، خاصة وأن البحور الصافية التفعيلات أقل إذا ما قورنت بغيرها من البحور المزدوجة، أو المتنوعة؛ (فالشاعر الذي يدور في إطار إيقاعات معينة حرم نفسه من التنوع الموسيقي، والثراء النغمي اللذين تتيحهما الأوزان الأخرى، والمفترض في القصيدة الحديثة وهي تسعى – كما تزعم على الأقل- إلى الانعتاق من عقال القصيدة القديمة أن تستغل جميع الإمكانات المتاحة في الأوزان الأخرى) [4].

والبعض الآخر استخدم تفعيلة من البحور المزدوجة، محافظاً على ذات التفعيلة، دون أن يشرك معها غيرها من تفعيلات بحور أخرى، وقد جاءت تفعيلتا بحر البسيط: (مستفعلن/0//0/0)، والرمل (فاعلاتن/0/0//0/) متصدرة هذا التوظيف، إضافة إلى (فاعلن/0//0/)، و(مفعولات/0/0/0/) ومثال ذلك قول (بدر بدير):

يا سيد القَادة (مستفعلن/ مستفعلن)

(١) ديوانه: « انتفضي أيتها المليحة»، ص ٦٢.

(٢) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: «اشهدي يا قدس»، ص ٤٣.

(٣) انظر: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٨٠، ٨٥، ٨٨.

(٤) الزهراني، د. عبدالله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٥٦.

/5/5/5// 5/ //

يا صلاح الدين (مستفعلن)

/5//5/5/5

إذا أردت أن ـب (متفعلن/ متفعلن)

//5//5 //5//5/

كي تنقذ سمعةَ المدينة (مستفعلن/ مستفعلان)

/5/5//5 /5//5//5/5

وتستعيد مجدها **حطين** (متفعلن/ متفعلن/ مستفع)

//5//5 /5//5 /5/5/

لا تستعن بواحد منهم[1] (مستفلعن/ متفعلن)

/5/5//5 //5//5

ويغلب على مثل هذه النماذج التي استخدمت تفعيلة واحدة من بحر مزدوج كثـرة الزحافات والعلل التي تصيب في بعض الأحيان التفعيلة بالشناعة والنبوء إلى الحـد الـذي يصدق عليه قول نازك الملائكة: (وقد تفشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسؤول – إلى حد كبير – عن شناعة الإيقاع، والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشـعر الحـر، والحق مع الجمهور) [2]، وقد عد بعض الدارسين هذا مـن أزمـات الإيقـاع في الشـعر الحديث[3].

أما النمط الثاني فهو نمط المزاوجة الموسيقية، أو استخدام تفعيلات متنوعة من بحور مختلفة؛ مما يؤدي إلى التداخل الوزني العروضي، وهذا التداخل العروضي هو أحد المنعطفات

---

(1) قصيدته: « رسالة إلى حماة القدس»، ديوانه: « ألوان من الحب»، ص ١٢٦.

(2) «قضايا الشعر المعاصر»، ص ١١١.

(3) انظر الزهراني، د. عبدالله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٦٣-٢٦٩.

المهمة التي مرت ا قصيدة التفعيلة في تشكيلها الموسيقي مدفوعة بنـزعة التجريب عنـد شعرائها، والبحث عن مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة[1].

وتعد قصيدة (أمل دنقل): (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) أنموذجاً على هذا النمط؛ حيث استخدم فيها عدداً من التفعيلات من بحور مختلفة مزج بينها؛ أحياناً قـد تكون من بحور متقاربة في إيقاعها الصوتي، وأحياناً تأتي مـن أوزان ذات إيقـاع صـوتي متباعد، مع اعتماده على نسق وزني يتكرر في أكثر أسطر القصيدة يعتمـد علـى تكـرار تفعيلتي: (متفاعلن/ فَعلن) مع ما يداخلهما من زحافات وعلل؛ فهو – على سبيل المثـال – استخدم (متفاعلن) المخبونة، و(متفاعلاتن) المخبونة المرفلة.

كما استخدم (فاعلاتن) من بحر الرمل مخبونة فصارت إلى (فعلاتن).

كما في قوله:

ها أنت تسترخي أخيراً (متفاعلن/ متفاعلان)

٥٥//٥/// ٥//٥///

فَوداعاً (فعلاتن)

٥/٥///

يا أيها الطبل البِدائي الذي تراقصَ (متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعل

٥/٥/// ٥//٥/// ٥//٥///

الموتى على إيقاعه ا نونْ[2] متفاعلن/ متفاعلن/ فعلن)

٥///٥//٥/// ٥//٥///

(١) انظر: عبيد، د. محمد صابر: «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنيـة الإيقاعيـة»، ص ٢١٢-٢١٣، وانظر في المزج الموسيقي في القصيدة الحديثة: جدوع، عزة محمد «موسيقيا القصيدة الحديثة، وبنـاء الدلالـة»، ص١١٧-١٥٧.

(٢) «الأعمال الشعرية»، ص ٤٧٠.

وأحياناً يستخدم هذه التفعيلات ويدخل معها (فعولن) بعد أن يحذف سببها الخفيف والحرف الساكن من الوتد المجموع لتصير التفعيلة إلى (فَع)، إضافة إلى استخدامه تفعيلة رابعة هي (فاعلن) من البسيط كما في قوله:

نم يا صلاح الدين	(متفاعلن/ متفاعلن/
	٥//٥/// ٥//٥///
نم تتدلى فوق قبرك الورود	فعلاتن/ فاعلا/ فاعلاتن
	٥/٥//٥/٥//٥/ ٥/٥///
كالمظليين	فاعلاتن/ فع)
....	٥/٥/٥//٥/
ونسألُ اللهَ القُروض الحسنة	(متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن
	٥//٥/٥/٥//٥// ٥//٥//
فاتحة[1]	فاعلن)
	٥//٥/

وقد وجد البعض في هذا التداخل العروضي قيمة إيقاعية تكسر رتابة الوزن؛ بحثاً عن فضاء حر للإبداع الشعري[2]، وربط البعض بين تعدد الأوزان في قصيدة التفعيلة وتعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر المعاصر[3]؛ في الحين الذي نظر بعضهم إلى هذه الظاهرة على أنها ضربٌ من الفوضى الذي يلغي عامل الزمن الإيقاعي الذي ينتظره المتلقي؛ مما يعطي نبوءاً يفقد لذة النفس ومتعتها؛ فرفضها[4]، كما رفضتها

---

(١) المصدر نفسه: ص ٤٧٢.

(٢) انظر: المساوي، عبدالسلام: « البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، ص ٦٠. وانظر – كذلك – الورقي، د. السعيد: « لغة الشعر في الشعر العربي»، ص ٢٠١.

(٣) انظر:عبيد، د. محمد صابر: « القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»،، ص ٢١٤.

(٤) انظر: خلوصي، د. صفاء: « فن التقطيع الشعري والقافية »، ص ٤١٠.

وانظر: العيسى، إسماعيل جبرائيل: « نقض أصول الشعر الحر»، ص ١٧٣.

نازك الملائكة من قبل[1]، وتوسط آخرون فرأى أن المزج بين البحور يجب أن يظل محصوراً بين البحور المتشا ة التي تسوغ فيها المزاوجة النغمية في الإيقاع، التي لا تؤدي إلى الفوضـى والاضطراب اللذين تجعلان المتلقي يقف وسط دوائر صوتية متنافرة الإيقاع، والتنغيم [2].

وأياً ما كان الموقف من هذه الظاهرة فقد غدت أمراً بارزاً في إيقاع الشعر الحديث إلا أ ا لم تكن نمطاً غالباً في قصيدة التفعيلة الصلاحية المعاصرة كما هو في النمط الأول.

* * *

(١) انظر: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ٨٠، ٨٢.

(٢) انظر: الزهراني، د. عبدالله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص٢٦٠.

ومن الظواهر الإيقاعية التي لها ارتباطها بموسيقى الإطار ظاهرة التدوير؛ والتي تعني: اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة بحيث يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني[١]. ويقصد به في شعر التفعيلة أن تتصل بعض سطور القصيدة ببعض اتصالاً في في المعنى والإيقاع حتى تصبح أجزاء القصيدة أوكلها مجموعة من الأبيات الطويلة[٢]، وقد أطلق البعض عليه المُدخل والمُدمج[٣]؛ الذي يشمل إدماج شطري البيت في بعضها من الناحية الوزنية، وإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها في بعضها[٤]، وللتدوير وظائف إيقاعية، ودلالية متعددة؛ فهو (يسبغ على البيت غنائية، وليونه؛ لأنه يمده، ويطيل نغماته)[٥]، نغماته)[٥]، فهو يلون النغم، ويحقق التوتر، ويجعل القصيدة لمحة واحدة تعكس الحالة الشعورية لدى الشاعر، ورغبته في السرد، والإنشاد الذي لا ينتهي إلا بانتهاء الفكر، أو إنقطاع جذوة الإبداع[٦].

إلا أن الإفراط فيه يعد عيباً لا ينكر؛ فكثرته توقع المتلقي في مأزقٍ حرجٍ تجعله يلهث خلف الشاعر محاولاً اللحاق بجمله وتراكيبه، وكد ذهنه فيما يرمي إليه[٧].

وما جاء من التدوير في قصيدة البيت الصلاحية لم يكن كثيراً، وقد تمثل أكثره في المعالجات الجزئية بعدد تكرار وصل تسعة عشر مرة، ونسبة فاقت على (١٠.٨٥%) من إجمالي قصيدة البيت الجزئية، من أمثلته قول: (أحمد محمد الصديق):

وهتاف التكبير في حطين.. جيشاً يهز قلب الجماد[٨]

---

(١) انظر في تعريف التدوير: الملائكة، نازك: «قضايا الشعر المعاصر»، ص١٢، وجدوع، عزة محمد: «موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة»، ص ٢٦٥.

(٢) انظر: الصمادي، د. امتنان عثمان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية»، ص ٢٧١.

(٣) انظر: ابن رشيق: « العمدة »، ج١، ص ٢٨٤.

(٤) انظر: بنيس، محمد: «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالا ا »، ج٣، ص١٣٣.

(٥) الملائكة، نازك: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ١١٢.

(٦) انظر في وظائف التدوير تفصيلاً: تبرماسين، د. عبدالرحمن: « البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر»ص١٤٧-١٤٩.

(٧) انظر: الزهراني، د. عبدالله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص٢٧١.

(٨) قصيدته: « فلسطين وصحوة الميلاد »، ديوانه: « الإيمان والتحدي»، ص ١٣٤.

والشاعر بهذا التدوير بين شطري البيت أسهم في مد الصوت به، واستمرار وتيرة الإيقاع، وواصل التعبير عن شحناته الانفعالية دون توقف أو انقطاع، بشكل متناسب، متناسق؛ لأن البيت جاء على الخفيف الذي تنتهي عروضه بسبب خفيف (/٥)، فالتداخل فيه غير مستثقل عند المطبوعين كما أشار إلى ذلك ابن رشيق[١]، وقد جاء التدوير عند البعض الآخر من الشعراء في غير بحر الخفيف كما هو عند أسامة عبدالرحمن[٢]، وصالح الجيتاوي[٣]، وعبدالبديع عراق[٤]، ومحمد حسن فقي[٥]، وغيرهم؛ والغالب في هذه المعالجات مجيء التدوير متسقاً مع بنية البيت الإيقاعية، منسجماً معها، محققاً فلسفة الحالة التي أشار إليها د. سيد البحراوي حين قال: (إنه – (أي التدوير) يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة؛ أي رغبة الشاعر خلق حالة متكاملة، وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها، وانفعالاتها، ودلالاتها)[٦].

أما قصيدة التفعيلة فقد غدا التدوير من أبرز ملامحها الإيقاعية منذ أن أصبحت شكلاً كتابياً في منتصف القرن العشرين إلى اليوم؛ الأمر الذي حدا بنازك الملائكة إلى التراجع عن رفضها له، والقبول به بعد أن قررت أن الشعر الحر يمتنع فيه التدوير[٧].

والتدوير القاصد في شعر التفعيلة يعطي إمكانيات وقدرات تعبيرية، وإيقاعية متنوعة؛ يقول د. محمد صابر عبيد: (إن التدوير بوصفه ظاهرة موسيقية في المقام الأول يمتلك إمكانية مهمة؛ لكونه وسيلة متاحة دائماً في الشعر الحديث.. غير أن تحويل هذه الإمكانية إلى وسيلة شائعة تمتد في كثير من أجزاء القصيدة لم يحدث إلا في مرحلة متأخرة من تاريخ الشعر الحر..؛ فالتدوير على هذا الأساس ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس باتجاه فني معين.. أي

(١) «العمدة»، ج١، ص ٢٨٤.

(٢) انظر قصيدتيه: « من سفك الحب العذري»، و «ليتني أسهر في عينيك»، ديوانه: «واستوت على الجودي»، ص٤٨، ٩٧.

(٣) انظر قصيدته: « الغضبة القدسية»، ديوانه: « صدى الصحراء»، ص ٢٦.

(٤) انظر قصيدته: « وردة فلسطينية »، ديوانه: « عندما تشتعل الجراح»، ص ٧٢.

(٥) انظر قصيدته: « من وحي البسفور»، «الأعمال الكاملة»، ج١، ص٣٨.

(٦) «في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، ص ١٦٧.

(٧) انظر: « قضايا الشعر المعاصر»، ص ١١٦، ١٢٢.

أنه ظاهرة انبثقت من ضرورات فنية توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها)[1]؛ ولهذا احتفلت به قصيدة التفعيلة التي تميزت بأسلوب السرد، والتتابع، وعنيت باستلهام الأحداث؛ غير أن بعض الشعراء المحدثين أفرط فيه إفراطاً مسرفاً خرج به عن إمكاناته، ودلالاته التعبيرية والموسيقية.

وقد جاء التدوير في قصيدة التفعيلة الصلاحية في نوعين بارزين هما:

- **التدوير على مستوى السطر الشعري.**

- **والتدوير على مستوى القصيدة.**

والتدوير الذي تمثل في هذين النوعين من التدوير الوزني الذي تجد فيه التفعيلة لا تنتهي إلا بنهاية السطر التي هي فيه، ومثال النوع الأول قول (حيدر محمود):

أتذْكر؟!

كيف كانت فرحةُ الأقْصى

بلقيا جيشك الظافر

أتذْكُر يوم صليت الضحى

ولثَمت خد حبيبك الطاهر[2]

فالتفعيلة الوزنية (مفاعلتن) لا تنتهي بنهاية السطر بل تتجاوزه إلى السطر الذي يليه كما في السطر الأول، والثالث فيما يعرف بالتدوير الوزني، أو التفعيلة الناقصة كما يسميه محمد بنيس[3]؛ (ويبدو أن التدوير على مستوى السطر يظل حاجة تعبيرية، وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة؛ فهو مدى مفتوح يتسع، أو يضيق، يتشظى، أو يلتم استناداً إلى إيقاع

(١) «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الشعرية»، ص ٥٦.

(٣) انظر: « الشعر العربي الحديث: بنياته، وإبدالا ا »، ج٣، ص ١٣٣.

الشاعر الداخلي)[(١)]؛ وهذا التدوير لا تكاد تسلم منه قصيدة تفعيلية استدعت صلاح الدين وحطين، وخاصة قصائد الاستلهام الكلي[(٢)].

أما التدوير على مستوى القصيدة؛ أو ما يطلق عليه التدوير الكلي الذي يقوم على إشغال القصيدة بأكملها، وتتميز فيه القصيدة المدورة بانسيابية الإيقاع، واستمراريته، وتواصله، فتمثله قصيدة (محمود درويش): (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا)؛ والتي تكاد تكون بهذا التدوير قطعة واحدة، استلهم فيها حطين فقال مخاطباً اللاجئ الفلسطيني:

وباسمك تأتي وتذْهب. باسمك حطّين تصبح مزرعةً

للحشيش، وتُوارك السابقونَ سعاةُ بريد[(٣)]**.**

وهذا النوع من التدوير تركز وجوده في قصيدة التفعيلة الجزئية؛ في الحين الذي لا نكاد نجد له حضوراً في القصيدة الكلية.

* * *

وحين نبحث عن ملامح **التجديد الموسيقي** في قصيدة الاستدعاء الصلاحي المعاصرة نجد أن ما نال قصيدة التفعيلة من مظاهر التجديد أكثر مما نال قصيدة البيت؛ إذ ظلت قصيدة البيت محافظة على إيقاعها الموسيقي في ظل وحدة البيت، وشكل الشطرين مع المحافظة على الوزن والقافية كأساسٍ ثابت للنظم، متجافية عن أشكال التجديد المختلفة حتى القديمة منها؛ فلم نلحظ حضوراً للرباعيات، أو التشطير، أو التخميس، أو شكل الموشحة الشعرية، أو غير ذلك من أشكال التجديد التي عرفتها القصيدة العربية قديماً وحديثاً؛ مما يدل على دوران قصيدة البيت الشعرية في إطار المحافظة، والتمسك بالشكل القديم الموروث، وما برز فيها من تجديد – على قلته – لا يعد أن يكون محاولات تجديدية في الشكل الكتابي للبيت الشعري من خلال تفتيته، أو تشذيره على شكل كلمات متدرجة على الصفحة؛ كما

---

(١) الصمادي، د.امتنان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية »، ص ٢٧١.

(٢) انظر على سبيل المثال: مباركي، محمد مسير: قصيدته: « وصية صلاح الدين الأخيرة»، ديوانه: «تماهي منبت»، ص ٣١-٣٣، وجويدة، فاروق قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، ديوانه: « قصائدي في رحاب القدس»، ص ١٩٠-٢٠٢.

(٣) «ديوانه »، ج١، ص ٤٥٩٣

فعل أسامة عبدالرحمن في بعض معالجاته[1]، أو محاولة كتابة أبيات القصيدة بشكل متتـابع، متعاقب غير متقابل؛ كما فعل سعيد تيم[2]، وأحياناً كتابه البيت بشكل يقترب من شـكل السطر الشعري التفعيلي مع المحافظة على الوزن والقافية كما هو عند حيدر محمود[3].

أما قصيدة التفعيلة فقد تجلت فيها مظاهر التجديد الموسيقي بشكل أكبر من قصيدة البيت؛ بحكم انفتاحها على التجديد،وبفضل الحرية التي يمنحها الشكل الجديد القائم علـى السطر الشعري، أو الجملة الشعرية، وقد تجلت هذه المظاهر التجديدية في معظمها في اعتماد التفعيلة، أساساً إيقاعياً، وانفساح السطر الشعري قصراً، وطولاً بناءً على البعد الشـعوري للتجربة، دون أي اعتبارات أخرى خارجية مع استخدام تفعيلات البحور الصـافية حينـاً، وتفعيلات البحور المركبة حيناً آخر، وتوظيف أكثر من تفعيلة في شـكل مـن التنـوع، والتداخل؛ لخلق بناء سيمفوني منوع الدرجات اللحنية[4]، مع تنوع في القافية، واعتماد على البناء المقطعي – في الغالب –، وجعل حرف الروي (صوتاً متنقلاً قد يختلف من سـطر إلى آخر، وقد يتفق، وفقاً ما يحتاجه الإطار الموسيقي العام)[5]، إضافة إلى الإكثار من التـدوير الوزني على مستوى السطر، ومستوى البناء الكلي للقصيدة حتى غدا هـذا التـدوير مـن الظواهر اللافتة في البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة.

---

(١) انظر – على سبيل المثال – قصيدته: « عرس»، ديوانه: « فأصبحت كالصريم»، ص ٣٧-٤٩.

(٢) انظر قصيدته: « حين تظهر الدماء»، ديوانه: « المرافئ البعيدة»، ص ٢٧.

(٣) انظر قصيدته: « أيوب الفلسطيني »، «الأعمال الشعرية»، ص ٦٧-٧٣.

(٤) انظر: الزهراني، أحمد سعيد العدواني: « الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة »، ص٤١.

(٥) إسماعيل، د. عز الدين: « الشعر العربي المعاصر: قضاياه،وظواهره الفنية والمعنوية »، ص ٩٨.

***

أما القافية فإ ا تأتي عنصراً مهماً من عناصر الموسيقى الشعرية؛ فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر [١]؛ كو ا (أشرف ما في البيت فإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه، وعليها اعتماده فالقوافي حوافر الشعر، فهي مركزه، ونقطة تماسكه، وعليها جريانه، وإطراده) [٢]؛ لذلك (ينظر للقافية في الشعر على أ ا تعني المزيد من الكثافة الإيقاعية؛ إذ تتعاون القافية مع وزن البيت في ضبط الإيقاع، وهي تمس درجة من هذا الإيقاع باعتبار البيت دورة كاملة.. تنتهي بحركة القافية) [٣]، وسواء أكان المقصود بالقافية الحرف الأخير في البيت إلى أول ساكن يليه، مع حركة الحرف الذي قبله كما يرى الخليل[٤]، أم كانت آخر كلمة في البيت أجمع كما يرى الأخفش[٥]، أم هي حرف الروي، أم ما لزم الشاعر تكراره في آخر البيت كما ذهب إلى ذلك البعض[٦]؛ فإ ا – مع ذلك كله – (ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد اللغوي طاقة جديدة، وتعطيه نبراً، وقوة جرس يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفَسه بدأ من جديد) [٧]، وقد أكد النقاد قديماً ، وحديثاً أهميتها، ومكانتها،وحسن اختيارها، والوظيفة التي تنهض ا في البناء الشعري[٨]، وأ ا جزءٌ لا يتجزأ

(١) انظر: ابن رشيق: «العمدة»، ج١، ص ٢٤٣.

(٢) نافع، د. عبدالفتاح صالح: « عضوية الموسيقى في النص الشعري »، ص ٧٥.

(٣) المصري، د. يسرية يحي: « بنية القصيدة في شعر أبي تمام»، ص ٦٩.

(٤) انظر: ابن رشيق «العمدة»، ج١، ص ٢٤٣.

(٥) انظر: « كتاب القوافي »، تحقيق: عزة حسن، (دمشق: إصدارات وزارة الثقافة، ١٩٧٠م)، ص١، وانظر: ابن جني، أبي الفتح: «مختصر القوافي»، تحقيق: د. حسن شاذلي فرهود، ط(١)،(مصر: مطبعة الحضارة العربية، ١٩٧٥/١٣٩٥م)، ص ١٩.

(٦) انظر: ابن رشيق: « العمدة»، ج١، ص ٢٤٥.

(٧) الوجي، عبدالرحمن: « الإيقاع في الشعر العربي »، ط(١)، (دمشق: دار الحصاد للنشر، والتوزيع، ١٩٨٩م)، ص ص ٧١.

(٨) انظر في هذا على سبيل المثال: ابن جني: « الخصائص »، ج١، وانظر: ابن جعفر، قدامة: «نقد الشعر»، ص١٦٥. وابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد : « عيار الشعر»، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥م)، ص ٥. والخفاجي، ابن سنان: « سر الفصاحة»، ص١٧٩. والقرطاجني، حازم: «منهاج البلغاء »، ص ٢٧٨. وانظر: أبو كريشه، د. طه مصطفى: «أصول النقد الأدبي»، ص ٣٩٣-٤٠٣. والورتاني، خميس: «الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص٢٦٨-٢٧٢.

يتجزأ من المعنى، فينبغي أن تكون متممة؛ له فتجيء (كالموعود به، المنتظر يتشوقها المعـنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمُستغنٍ عنها)[١].

والناظر في المعالجات الشعرية الصلاحية يلحظ احتفاء النصوص بالقافيـة – سـواء أكان ذلك على مستوى البيت الشعري، أم كان على مستوى السطر والجملة الشعرية؛ إذ لا تكاد تظفر بقصائد شعرية تحررت من القافية بالكلية، أو أطرحتها بالجملة، سـوى بعـض المعالجات التفعيلية التي حاولت التخفف من القافية مع المحافظة علـى بعـض مكونا ـا، وعناصرها، ومع هذا فقد تعددت أشكال القافية في المعالجات الصلاحية المعاصرة، تبعاً لتعدد الشكل الشعري الذي عالج به الشعراء المعاصرون الموضوع الصلاحي من شعر البيـت، أو شعر التفعيلة، وما يمنحه الشكل التفعيلي من حرية في تشكيل السـطر الشـعري، وبنـاء إيقاعيته، وإن كانت هذه الحرية لا تعني الانفلات من كل ضابط، فلا إبداع، ولا حرية إلا في ضوء نواميس وضوابط؛ وإن كانت أحياناً خفية غير ظاهرة؛ فللشعر التفعيلي قوانينه التي لا يمكن التحلل منها، ومنها القافية[٢]، وقد تم رصد عدد من أشـكال التقفيـة جـاء في مقدمتها:

القافية الموحدة، المتكررة التي **تلتزم حرف رويٍ** واحد يشكلُ صوتاً متماثلاً يتكرر في أواخر الأبيات، أو الأشطر، تقوم بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السـامع ترديـدها، ويستمتع ـذا الترديد الذي يطرق الأذن بعد فترات زمنية منتظمة[٣]، وقد تجلت هذه القافية القافية في قصيدة البيت بشكل واضح؛ إذ تكاد هذه القافية الموحدة تتوافر في كل قصـائد البيت التي استدعت صلاح الدين وحطين بشكل كلي أو جزئي، حتى المقطعات الشعرية[٤]، الشعرية[٤]، أو القصائد ذات البناء المقطعي المتعدد – في قصيدة البيت- التزمت هذه القافية ذات الروي المتكرر المتوالي[٥]؛ والتزام مثل هذه القافية الموحدة له أثره في تصعيد الإيقـاع

---

(١) المرزوقي، « شرح ديوانه الحماسة »، ج١، ص ١١.

(٢) انظر: الورتاني، خميس: « الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٧٦.

(٣) انظر: أنيس، د. إبراهيم: « موسيقى الشعر»، ص ٢٤٦.

(٤) انظر: القرشي، حسن بن عبدالله: مقطعته: «حطين»، «ديوانه»، ص٥٤٦-٥٤٧، والحميد، عبدالله: مقطعتـه: «أمل»، ديوانه: « لقاء لم يتم»، ص ١٣.

(٥) انظر: رفيق، معروف: قصيدته: « لا بد من حطين»، ديوانه: « فلسطين الجرح والطريق»، ص٨٣-٩١.

الموسيقي، واستمرار نغمته الموحدة على امتداد القصيدة؛ (فتكرارها الإيقاعي الثابت يمثل مركز الكمية الصوتية لإيقاعات البيت الواحد)[1]؛ وعليه فإن (وجود القافية الموحدة في أواخر الأبيات مما يوثق وحدة النغم، ويتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت، وترديده على السامع؛ فالقافية يتكامل عندها الرنين، وعندها يمكن الوقوف مع كل جزء، أو كل وحدة وقوفاً تتلاقى عنده أزمنة النغم المتساوية في إيقاع منتظم يتكرر في كل بيت)[2].

وتأتي القافية المنوعة شكلاً آخر من أشكال حضور القافية في المعالجات الصلاحية؛ (وفي هذا الشكل تتردد عدة قواف يتنازع بعضها السيطرة على مواقع النهايات بينما يظل البعض الآخر مكتفياً بالحضور والتردد هنا وهناك؛ فالقافية هنا بارزة بشكل عام، ولكنها لا تعتمد الشكل الموحد.. وإنما تعتمد على عدة قواف تتشابك علاقاتها فيما بينها، فقد تتابع، وتتوالى حيناً آخر، وتتدخل أحياناً ثالثة... فلا تعرف القصيدة ذات القافية المنوعة صورة واحدة من تلك العلاقات)[3]، وقد برز هذا النوع من القوافي بشكلٍ طاغ في قصيدة التفعيلة التي استدعت صلاح الدين وحطين بشكل جزئي، وبنسبة تجاوزت (٨٢%)، كما برزت في قصيدة البيت بنسبة (٣%)، وقصيدة التفعيلة الكلية بنسبة (٢٥%)، ويبدو أن هذا الحضور الواسع للقافية المنوعة مرجعه إلى طبيعة هذا القالب الشعري الذي تحرر من الالتزام بشكل محدد من القافية ؛ مما أتاح له فرصة صياغة القصيدة بشكل أكثر شمولاً، وتنوعاً؛ ومن النماذج على هذه القافية المنوعة قول: (حيدر محمود):

سيقتلعونَ عينيها

لأنك نِمت تحت عريشة

الأهدابِ...

وينتزعونَ

من بستان خديها

زهوراً كنت تعشقُها

---

(١) الحارثي،د. محمد بن مريسي: « عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم »، ص ٤٩١.

(٢) أبو كريشه، د.طه مصطفى: « أصول النقد الأدبي»، ص ٤٠١.

(٣) الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص ١٠٢.

وتهديها إلى الأحباب..

وسوف تجز بالسكين

كل جدائل الزيتون

لأنك.. كُنت

من خصلا ا الخضراء

تجدلُ راية الأقْصى

وتغزل ثوبه الزاهي

ليوم العودة الميمون(١)

ففي هذه السطور الشعرية تظهر القافية المنوعة من خلال تنوع حرف الروي (الباء/ الألف المقصورة/ النون)، الذي يأتي بشكل متتابع حيناً: (الأهداب/ الأحباب)، ومتنـاوب حيناً آخر: (الزيتون/ الأقصى/ الميمون)، ويمكن أن يرمز له بالشكل التالي:

ـ ـ ـ ـ ـ أ

ـ ـ ـ ـ ـ ب

ـ ـ ـ ـ ـ ج

ـ ـ ـ ـ ـ ب

ومثله في هذا: (سليم سعيد) الذي قال:

أخرج علينا بالدروع السابغات

وباليقين

وبصيحة الحق ا لمجلة الصدى في العالمين

الله أكبر

يا فلسطين

التي شهدت خطاك

---

(١) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين»، «الأعمال الكاملة»، ص ٥٥.

في القدس،

تعلي المنبر المصنوع من خشبِ الصمود

وتعيد للأقصى الحياة

عكا، وغَزةُ

عسقلان

وكل موقعة شهدت..

تقول.. آه

يا منقذي

هجم التتار(١)

فقد طالعنا الشاعر بقواف متوالية في مقطع واحد جاءت الأولى والثانية على حرف (النون بشكل متتابع مرتين: (اليقين/ العالمين).

وجاءت الثلاث الأخر متغيرة اعتمدت على حروف روي متنوعة: (الكاف: نداك)، (والهاء الساكنة: آه)، (والراء: التتار)، ويمكن أن يرمز له بالشكل التالي:

ـ ـ ـ ـ أ

ـ ـ ـ ـ أ

ـ ـ ـ ـ ب

ـ ـ ـ ج

ـ ـ ـ د

(وهكذا نوع الشاعر في قوافيه بشكل يخلف ظن قارئه، ويقوده إلى عوالم جديـدة غير معروفة له مسبقاً؛ فالقارئ يظل في حالة ترقب لتغييرٍ سيحدث في القافية)(٢)، وهـذا التنويع في القافية يحاول به الشاعر تجاوز رتابة الصوت المكرور، والبحث من خلالـه عـن

(١) قصيدته: « آه صلاح الدين»، ديوانه: « إشهدي يا قدس»، ص ٤٢-٤٣.

(٢) جدوع، عزة محمد: «موسيقا القصيدة الحديثة، وبناء الدلالة »، ص ٢٢٩.

متسع تعبيري للشحنات الانفعالية التي تضيق عليها القافية الموحدة؛ لذلك تجد هذه القافية تشيع في قصيدة التفعيلة بشكل واسع أكثر منه في قصيدة البيت التي لم تخلُ منه بالكلية كما هو عند يوسف العظم[١]، وكمال رشيد[٢]، وغيرهما.

وثمة نوعٌ آخر من أنواع القافية هي: **القافية المقطعية** التي برزت في القصائد التي تعددت مقاطعها، وانفرد كل مقطع فيها بحرف روي مستقل عن سابقه؛ (فالشاعر يعمد إلى حرف روي واحد يستخدمه بشكل متتابع في مقطع، ومع بداية مقطع جديد يغادر حرف الروي هذا إلى غيره) [٣]؛ ويعود هذا النوع – في الغالب – إلى رغبة الذات الشاعرة استيفاء الدفقات الشعورية بكل جوانبها في المقطع الشعري، وتوظيف العناصر الصياغية، والإيقاعية لهذا الغرض، لتتآزر معاً في استيعاب هذا الفيض الشعوري، والتعبير عنه؛ فـ (في تغيير القافية قصدية، وسبق تصميم أتاها الشاعر أساساً لوسم معانيه الشعرية أولاً، ثم تنبيه القارئ إلى تلك المعاني، ومساعدته على الاهتداء إلى مفاصلها) [٤]؛ ويتجلى هذا الشكل القفوي في القصائد التي قامت على الشكل المقطعي من قصيدة البيت، والتفعيلة؛ حيث (يمثل كل مقطع من القصيدة وحدة قائمة بذا ا يستقل بالقافية المناسبة له) [٥]؛ وإن جاءت قصيدة التفعيلة في هذا الجانب أوفر حظاً بنسبة (٥٦.٥٢%) مقابل (٤٣.٤٧%) لقصيدة البيت؛ لاعتماد قصيدة التفعيلة في بنائها الخارجي على الشكل المقطعي، ومن النماذج على هذا: قصيدة: (محمد العيد الخطراوي): (حزمة نور من حطين) والتي سبقت الإشارة إليها إذ قام كل مقطع من مقاطعها الخمسة على الالتزام بقافية، أو قافيتين ذات روي ملتزم جاءت على النحو التالي:

المقطع الأول/ العين/ والباء

المقطع الثاني/ الدال

---

(١) انظر قصيدته: «نسمات من أفياء الأقصى»، ديوانه: «في رحاب الأقصى»، ص ١٠٦-١١٠.

(٢) انظر قصيدته: « الكاذبون»، ديوانه: «القدس في العيون»، ص ٧١-٧٢.

(٣) الطوانسي، شكري: « مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة»، ص٩٩.

(٤) الورتاني، خميس: « الإيقاع في الشعر العربي الحديث»، ص ٢٨٢.

(٥) أبو شمالة، فايز: « السجن في الشعر الفلسطيني: ١٩٦٧-٢٠٠١م)، ط(١)، (فلسطين: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ٢٠٠٣م)، ص ٤٦٢.

المقطع الثالث/ الدال/والنون

المقطع الرابع/ الهمزة/ والفاء

المقطع الخامس/ الدال.

فتجده – مثلاً – في المقطع الأول يستخدم تفعيلتين متناوبتين تختلفان في عدد الأسطر، يبدأ فيها بتوظيف العين روياً وهو حرف حلقي مجهور:

قَوافلُ الضياءِ في **حطين تسكب الشعاع**

تهدي به الأحقَاد في **مسيرة الضياع**(1)

وقد سار على هذه الطريقة في بقية المقاطع من حيث الالتزام بقافية واحدة تسيطر على كل مقطع، وقد ينوع بين قافيتين في المقطع الواحد، لكنهما لا تأخذان المساحة النصية المتساوية؛ وهنا تنهض القافية المقطعية بتحقيق الترابط النغمي لكل مقطع، حيث يمثل كل مقطع وحدة لحنية متميزة تتوالى محققة تنوعاً نغمياً داخل النص، ويؤدي الانفعال الشعوري دوره في اختيار هذه القوافي التي تأتي متوافقة، ومؤتلفة في الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر؛ وهو جو الشكوى والألم؛ لذلك جاءت هذه القوافي متناغمة مع هذا الجو الحزين، المؤلم، مسهمة في التعبير عنه.

ومثل هذه القافية المقطعية المنوعة تقف عليها كذلك عند (عبدالفتاح عمرو) في قصيدته: (أنشودة الفجر) التي أخذت الشكل البيتي المتنوع المقاطع والقافية، واستدعت الشخصية الصلاحية في مقطع من مقاطعها الذي اعتمد على حرف النون المكسورة روياً له:

حين قال:

صوت من الماضي البعيـ   ـد أطل ثُم دعاني

وصدى صلاح الدين من   أرض الشآم أتاني

قُم ودع الآلام واستـ   ـقبل صلاح الثاني(2)

---

(1) قصيدته: « حزمة نور من حطين »، ديوانه: «غناء الجرح» ص ٩٨.

(2) ديوانه: « اللظى»، ص ٢٤.

لينتقل بعد ذلك إلى قافية الميم، والتاء، والراء،والنون، والعين[1]، ملتزماً بقافية واحدة في كل مقطع من مقاطعه.

وغالباً ما جاء الشكل المقطعي متلائماً مع هذا التنوع القفوي؛ لأنه يعتمد في بنيته على تعدد مراكز الحدث الشعري، فهو بناءٌ هرمي يتمتع كل مقطع فيه بنوعٍ من الاستقلال، ويتوزع فيه الحدث على عدة محاور، مجسداً حالات متعددة، وقد تختلف في مضامينها وطبيعة تجارا، إلا أا تلتقي في مجملها بخيط مشدود واحد قد يكون غير مرئي[2].

وتشكل القافية المحورية المهيمنة – التي تتكرر في النص بشكل لافت ضمن عدد من القوافي الأخرى – أقل أنواع القوافي وروداً؛ إذ لم تتجاوز نسبتها في قصيدة التفعيلة الكلية – التي برزت فيها – نسبة (١٦.٦٦%) وفي قصيدة التفعيلة الجزئية نسبة (١٥%)؛ وهي مع قلتها العددية إلا أا في النماذج التي وردت فيها شكلت محور ارتكاز موسيقي يقوم على تكرار حرف معين، وتدويمه على فترات متقطعة؛ مما يحدث نغماً إيقاعياً ينتظره المتلقي، ويستشعر معه الراحة، والطرب؛ ففيها التنغيم الصوتي يشبه اللازمة، أو القفلة يتحرك الشاعر قبلها، وبعدها بالعديد من القوافي لكي يظل المتلقي مشدوداً لها، منجذباً إليها، فأنت حين تطالع قصيدة (وصية صلاح الدين الأخيرة) لـ (محمد مسير مباركي) – على سبيل المثال – تجد أن القافية المحورية المهيمنة عليها قد جاءت ملتزمة التاء المربوطة؛ هذا الحرف الذي تكرر في أربع قوف من سبع هي قوافي القصيدة كلها بنسبة زادت عن (٥٧%) جاءت موزعة على النحو التالي (الرهوجة/ مسرجة/ الأنسجة/ الأمزجة) في قوله:

(١) انظر: المصدر نفسه: ص ٢٤-٢٨.

(٢) انظر: الصمادي، د. امتنان: « شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية »، ص ٣٦.

....

- **فاحنثْ بالردى**

واستبق مولى الرهوجة(١)

- **واستسلم**

ودع خيلَ المآتم مسرجة(٢)

- **متْقَلات من شظَايا الأنسجة**(٣)

- في **البلد الأمين**

بِفَارغات الأمزجة(٤)

قافية محورية متكررة

ومثله في هذا (أحمد الحربي) في قصيدته: (العيد حطين) التي جاءت فيها قافية النـون المطلقة: (نا) قافية محورية تكررت ما يقارب من ست عشرة مرة بنسبة تجـاوزت (٥٩%) من قوافي النص (٥).

وحين ننظر إلى حركة القافية نجد أن القافية في المعالجات الصلاحية بأنواعها المتعددة السابقة قد تشكلت من خلال حركتين صوتيتين:

الأولى: حركة القافية الْمطْلقة (التي يحرك فيها الروي بحركة قد تستطيل في الإنشاد حتى تصبح حرف مد)(٦).

والأخرى: حركة القافية المقيدة التي يأتي فيها حرف الروي ساكناً غير متحرك.

وحركة القافية الْمطْلقة هي الحركة الغالبة في القوافي الشعرية، خاصـة في قصـيدة البيت التي التزمت قافية موحدة؛ فكل قصائد البيت التي استدعت صلاح الـدين وحطـين

---

(١) ديوانه: « تماهي منبت»، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢.

(٣) نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) نفسه، ص ٣٣.

(٥) انظر: قصيدته المخطوطة.

(٦) أنيس، د. إبراهيم: « موسيقى الشعر»، ص ٢٨٠.

بشكل كلي جاءت فيها القافية مطْلَقةً، ومعظم قصائد البيت الجزئية جاءت قوافيها مطلقـة بنسبة جاوزت (٩٠%)؛ وإطلاق القافية يتوافق مع ظاهرة الإنشاد الـتي يمثلـها البيـت الشعري، والتي تتيح امتداداً أكبر للصوت يفرغ به الشاعر فيضاً أوسع من شحناته العاطفية، ودفقاته النفسية في حالة ترنمه وإنشاده؛ محاولاً بذلك التعبير عن شدة وقع المعنى على نفسه؛ فـ (القافية المطلقة أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستيطل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علـم الأصـوات أن حرف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى) (١)؛ ولهذا قال د. يوسـف إسماعيـل في حديثه عن الدور الموسيقي الذي تقوم به القافية المطلقة: (نشير إلى الدور الموسـيقي الـذي تحققه القافية المطلقة بسبب انفتاحها على حرف المد؛ فلهذه الحروف قوة موسيقية بسـبب وضوحها الصوتي) (٢)؛ فأنت حين تقف على قصيدة (محمد راجح الأبـرش): (رسـالة إلى صلاح الدين) – مثلاً – تقف على نموذج لهذه القافية التي امتد ا الصوت حتى استحالت حركة القافية المفتوحة إلى حرف مد يتناسب مع مد الصوت، واندفاعه، الذي يعـبر مـن خلاله الشاعر عن شكواه، ومناجاته صلاح الدين قائلاً:

...

أناجيك هلْ تدري أحاديثَ أمـة — لقد ضيعت قُدساً شريفاً ومسـجدا

فمسرى رسول الله بات مهـدداً — قَواحر قلبي مـا ألـم ومـا بـدا

ليالٍ من الكَربِ العظيم تحوطنا — تضج الصخور الصم من وطأة العدا

فَقُم أيقظ القَوم النيام، وهـزهم — فأنت الذي جمعت شملاً مبـددا(٣)

مبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـــددا(٣)

إن تحرير القافية، ومد الصوت ا من خلال حرف الإطلاق الألف الذي لحق بآخر الروي جعل الشاعر يمتد في صوته؛ لينقل إلينا عبر هذا الامتداد الصوتي مشاعره، ويستفرغ أكبر قدر من فيضه العاطفي المعتمل داخل نفسه؛ ولا شك أن إطلاق القافيـة الشـعرية،

(١) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) «بنية الإيقاع في الخطاب الشعري»، ص ١٣٠.

(٣) ديوانه: « دموع على القدس»، ص ٦٠.

واتباعها بحرف مد مفتوح هو أنسب إيقاعاً للحالة النفسية المتألمة، أو المترنمة، وقد قال ابـن رشيق (ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا الترنم ومد الصوت.. في إتباع القافية المطلقـة، ووصلها من حرف المد واللين)[1].

أما قصيدة التفعيلة فالنماذج التي توافرت منها للقافية المطلقة قليلة، وتكاد، قصـيدة (أحمد الحربي): (العيد حطين) أقرب أنموذج على ذلك، إذا اعتمدت القصيدة على صـوت القافية المطلقة من خلال حرف النون المفتوح المطلق حيناً، والراء المفتوحة حينـاً أخـر في أغلب القوافي، من مثل قوله:

أنين القدس يبكينا

ونار الحربِ كم أدمت مآقينا

ثكالى ها هنا

وهناك تقصف قاذفات الغرب ريحاناً ونسرينا[2].

وقوله:

...

وينـزف جرحنا قسرا

ويكملُ شهرنا بدرا

وما زلنا كما كنا[3]

وبالنظر في **هذه القوافي المطلقة** نجد أن ا ىرى المكسور قد جاء متصدراً من خـلال ثلاثة عشر شكلاً جاءت على النحو التالي:

(هـِ ن حِ بِ رِ ءِ د ف ت مِ سِ ك ل) بنسبة (٥٢.٢٠%)، ويليه ا ىرى المضموم الذي أخذ عشرة أشكال هي (ف ر هـُ ءُ م ت ب د ق نُ) بنسبة (٢٣.٢٧%) وأخـيراً

---

(١) «العمدة»، ج٢، ص ١٢٤.

(٢) قصيدته المخطوطة.

(٣) المصدر نفسه.

القافية المطلقة ذات المجرى المفتوح الذي يلحق بغالبيته ألف الإطلاق، متخذاً عشرة أشكال هي:

(يا/ را/ دا/ يا/ لا/ حا/هـا/ اء/ تا/ نا)

ونسبته وصلت إلى (١٩.٤٩%).

أما القافية المقيدة فهي أقل حضوراً في قصيدة البيت، وأكثر حضـوراً في قصـيدة التفعيلة؛ فـ (بظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة) [١]، وتكاد كل قصائد التفعيلة الكلية قد جاءت مقيـدة القافيـة باستثناء قصيدة أحمد الحربي السابقة، أما قصائد الاستدعاء الجزئي فلم يند عن تقيد القافيـة فيها إلا ثلاث قصائد [٢]، والغالبية العظمى فيها عمدت إلى تسكين القافية، وتقيدها بنسـبة بنسبة وصلت إلى (٩٥.٥٣%)، في حين عمدت بعض النماذج من قصيدة البيت إلى تقيد القافية وتسكينها؛ لكن هذه النماذج لم تكن كثيرة، إذ لم تتجاوز نسـبتها (١١.٣٥%)، وغالبيتها من الاستدعاءات الجزئية.

ويبدو أن شعراء التفعيلة لجؤوا إلى القوافي المقيدة أكثر من شعراء البيت؛ لأن القافية المقيدة في الشعر التفعيلي تسمح بالتدفق، وتحقق الانسيابية في التعبير، فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع [٣]، في الوقت الذي تمثل فيه القافية المقيدة في قصيدة البيت البيت حبساً للتدفق الشعري، وتوقفاً للمد الإيقاعي، والامتداد الصوتي الذي يتلاءم مع الترنم والإنشاد.

ومن النماذج على القافية المقيدة في قصيدة التفعيلة قول: (فيصل التلاوي):

يا أرجاً من وهج صلاح الدين العابق بالطيب

يتضوع مسكاً، تترنم بالآي محاريب

...

---

(١) جدوع، عزة محمد: « موسيقا القصيدة الحديثة، وبناء الدلالة »، ص ٢٥٩.

(٢) هي قصيدة فاروق جويدة: « رسالة إلى شارون»، وقصيدة أحمد صالح الصالح:« أحزان النخيـل في أسـوان»، وقصيدة خالد الخنين «موكب العلا».

(٣) انظر: جدوع، عزة محمد: « موسيقا القصيدة الحديثة، وبناء الدلالة»، ص ٢٥٩.

يتدافع جند الله إلى الساح يطاول أنف النجم لهيب[1]

وقول: (يوسف العظم):

كسرنا قوس حمزة عن جهالة ... وحطمنا بلا وعي نباله

...

وباتت أمةُ الإسلام حيرى ... وبات رعاتها في شر حاله

فلا الصديق يرعاها بحزم ... ولا الفاروق يورثها فعاله

...

ولا حطين يصنعها صلاح ... طوى الجبناء في خور هلاله[2]

وأكثر حروف الروي المقيدة التي برزت في المعالجات الشعرية هي: (الهاء)، و(النون)؛ ولعل السبب في هذا يعود إلى كونهما حرفين يتناسبان مع أجواء الحزن، والتألم التي سيطرت على الشعراء المعاصرين وهم يعبرون عن الواقع المعاصر الذي افتقدوا فيه صلاح الدين؛ خاصة وأن قصيدة التفعيلة قد تضافر فيها هذا الجو الحزين مع أسلوب القص والحكي الذي يتلاءم هو بدوره مع التسكين، والتقييد أكثر من ملاءمته للتحريك وامتداد الصوت، وانفساحه.

والسمة الغالبة – في معظم القوافي التي جاءت في المعالجات الصلاحية – أنها جاءت متمكنة في مكانها، مستقرة في مواضعها، ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري الذي جاءت كلُ واحدة فيه؛(ومثل هذا التلاحم لا ينجم عن التماثل الصوتي الذي نلحظه.. وإنما ينجم – فضلاً عن ذلك كله – من خلال الالتحام الدلالي المتصاعد لكلمات البيت؛ ذلك التلاحم الذي يتوج بكلمة القافية، والتي لا تستطيع أن تنفصل بحال من الأحوال عن سائر كلمات البيت) [3].

فأنت حين تقرأ – على سبيل المثال – قول (أحمد سالم باعطب):

تلك حطين خالد المجد منها ... للبطولات منبراً ومنارا

---

(١) قصيدته: « يا أرجاً من وهج صلاح الدين»، ديوانه: « أوراق مسافر»، ص ٦٤.

(٢) قصيدته: « ضلال وخبال»، ديوانه: « في رحاب الأقصى»، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(٣) المصري، د. يسرية يحيى: « بنية القصيدة في شعر أبي تمام»، ص ١٢٦.

تلك حطين قَاعةٌ مـن جـلال ... أشعلت ثـورةَ الجهـاد جِهـارا

قَبلـت تر ـا الكرامـةُ عـزاً ... وروى طُهرها الزمانُ افتخـارا[1]

افتخـــــــــــــــــارا[1]

تقف على هذا الالتئام والتآلف بين معنى البيت والقافية، ودور القافية المتآزر مع ما قبلها في التعبير عن المعنى، وإظهاره، والإفصاح عنه، ومجيئها في موقعها مستقرة ساكنة غـير نابئة، ولا نافرة، إضافة إلى دورها في تحقيق الإيقاع النغمي، والانفساح الصـوتي في آخـر الأبيات؛ ومن خلال هذا التلاحم بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية برزت القيمة الجماليـة للقافية؛ بوصفها إيقاعاً صوتياً، ودلالياً منسجماً في بناء البيت الشعري؛ ومع هذا فقد جاءت بعض القوافي عند البعض من الشعراء قلقلة غير متمكنة، ليس لها ارتباط قوي بسائر البيت، ولا ملائمة لغرضه، وإنما جيء ا لتكون مجرد خاتمة البيت الشعري؛ ويمكـن للقـارئ أن يطالع قصيدة: (فلسطين يا حطين) لـ (علي بن محمد العيسى)؛ ليقف على أنموذج لهـذا، كقوله متحدثاً عن فلسطين:

عـــذبت أمنـــا بأصـــناف ذُلٍ ... وانبرى السـادرون زعمـاً وتيهـا

قـد قنِعنـا بـأن ذَكـرى سـتكفى ... كي نكون الأبرار عنـها وفيهـا[2]

فأي قيمة دلالية، أو إيقاعية لكلمة القافية في البيتين السابقين، أو تعلق لها بمعنى البيت الذي جاءت فيه كل واحدة منهما، سوى أ ا كلمة جاء ا الشاعر ليخـتم ـا البيـت الشعري، مما جعلها تأتي قلقة نائئة غير مستقرة في موضعها؛ (فليست القافية هي التي تحـدد اية البيت بل اية البيت هو الذي يحدد القافية.. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى) [3]؛ واتساقاً مع هذا الفهم لـدور القافيـة في أداء المعـنى، وفاعليتها الإيقاعية والموسيقية فإن خروج الشعر عن المعيار القفوي في الشعر الصلاحي فيما أطلق عليه **العروضيون عيوب القافية** قد جاء نادراً في قوافي الشعر الصلاحي المعاصر، وأبرز هذه العيوب هي عيوب الإسناد؛ وخاصة إسناد الردف وهو: أن يجمع الشاعر بـين قافيـة

---

(١) قصيدته: « حطين.. قصة خالدة»، ديوانه: « قلب على الرصيف»، ص ٧٣.

(٢) ديوانه: « تعلو التلال بقارب»، ص ٦٢.

(٣) كوهن، جان: « بنية اللغة الشعرية»، ص ٧٤.

مردفة، وأخرى غير مردفة؛ والردف هو: حرف مد يسبق الروي دون حاجز بينهما[1]، ومن ومن هذا قول: (محمد راجح الأبرش):

إليك صلاح الدين أهدي رسالةً   لعلي أرى قلباً أمد له اليدا
يرق لحالي إذا أبث لواعجي   يبادلني الأشواق والحب والندا[2]

فقد جاء الشاعر بالقافية الأولى: (اليدا) مردفة بحرف الردف (الياء) ثم ساق بقية القوافي بعدها غير مردفة، ومثل هذا قوله كذلك:

فإن لك اليوم الأغر، وصارماً   يشيب نواصي الكافرين مؤيدا
بعزمٍ وإيمان وصولة ثائر   يرى في جِنان الخلد للفوز موردا[3]

فقد التزم بحرف الردف (الياء) في القافية الأولى: (مؤيداً) في حين أنه لم يلتزم ـذا الحرف أو غيره من حروف اللين بعد ذلك؛ وهذا يعد من عيوب القافية؛ لأن التخالف يؤدي إلى نبوءٍ في السمع بين القافية المردفة، وغيرها؛ فأصوات اللين بطبيعتها أوضح في السمع، وأشد جرساً في الإيقاع[4]، خاصة حين تجتمع مع ما يناسبها من حركات قبلها، وحين لا يحافظ الشاعر على هذا الإسناد في قوافيه فإن إسناده يغدو إسناداً قلقاً غير مستساغ؛ ومثل هذه المظاهر في الخروج على القافية، أو ما أسماه العروضيون بعيوب القافية جاءت قليلة في المعالجات الصلاحية، وأكثر ما أمكن رصده من هذه المظاهر والوقوف عليها تجلى في قصيدة البيت الموحدة القافية، أما قصيدة التفعيلة فلا يمكن رصد مثل هذه المظاهر فيها؛ لأ ا قصيدة قائمة على حرية التعامل مع القافية، وبالتالي فهي لا تخضع لتنظيم خارجي مفروض، ولا تتقيد ـذه الشروط، والاعتبارات التي نص عليها العروضيون في الغالب.

* * *

(١) انظر: الشاويش، د.غالب بن محمد محمود: «الكافي في العروض والقوافي»، ص ٣٤١.

(٢) قصيدته: « رسالة إلى صلاح الدين »، ديوانه: «دموع على القدس»، ص ٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ص ٦١.

(٤) انظر: أنيس، د. إبراهيم: «موسيقى الشعر»، ص ٢٧٠-٢٧١.

وبالنظر في **أصوات الروي، وتواترها** في **القصائد الشعرية** التي جاءت على نسق قفوي موحد نجد أن الشعراء غلبوا أصواتاً معينة كانت لها السيادة والحضور، تواترت بشكل مكثف في القصائد بجانب أصوات أخرى جاءت قليلة، وأصوات انعدمت بالكلية، والحروف التي كانت لها السيادة، وتواترت بكثرة هي:

(النون/ والراء/ والدال/ والباء/ والميم/ والهمزة/ والجيم/ والهاء الساكنة، والمتحركة)؛ وتعليل هذا التواتر بدقة يبدو أمراً صعباً إلا أنه بالنظر نجد أن هذه الحروف تكاد تجمع صفات متقاربة؛ فهي حروف تتركز مخارجها بين الشفتين والأسنان وأدنى الحنك ما عدا الهاء التي تخرج من أقصى الحنك، والهمزة الحرف الجوفي، وهي حروف تتسم بالسهولة والوضوح؛ الأمر الذي يدفع إلى القول إن السهولة في النطق، والوضوح الصوتي كانا دافعين قويين وراء اختيارها، وقد أطلق البعض على هذه الحروف القوافي الذلل ليسرها وسهولتها[1]؛ وهذه الحروف بوضوحها (تشكل تنغيماً يسهم في منح القافية تأثيراً موسيقياً واضحاً) [2]، لتأتي في أعقا ا حروف: **(السين/ والتاء/ والكاف/ والثاء/ والفاء/والقاف/ والعين/ والزاي)**؛ وهي حروف مهموسة؛ بعضها مهموس إنفجاري، وبعضها مهموس رخوي، والأصوات المهموسة – بشكل عام – أقل وضوحاً في السمع، وأضعف قوة في الإيقاع[3]، إضافة إلى حاجتها في النطق ا إلى قدر أكبر من النفَس، فهي مجهدة للتنفس؛ لذا كانت قليلة الشيوع في الكلام[4].

أما الحروف التي غابت بالكُلية فهي الحروف الثقيلة مثل حروف الإطباق: **(الضاد/ والظاء/ والطاء)**؛ فهذه الحروف ثقيلة في النطق، عسرة في المخارج تحتاج إلى جهد عضلي في النطق ا، وبالتالي فالأُذُن تنفر منها، ولا ترتاح للموسيقى المتولدة عنها؛ لأ ا موسيقى صاخبة ثقيلة، وقد أطلق أبو العلاء المعري على هذه القوافي: القوافي غير المعجبة؛ لأن

---

(١) انظر: الطيب، د. عبدالله: « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»، ج١، ص ٤٦.

(٢) جعفر، د. عبدالكريم راضي: « رماد الشعر»، ص ٢٩٥.

(٣) انظر: المصري، د. يسرية يحيى: « بنية القصيدة في شعر أبي تمام»، ص٩٧، وانظر في هذا –كذلك- عبدالتواب، د. رمضان: «المدخل إلى علم اللغة، ومناهج البحث اللغوي »، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الخانجي، بدون تاريخ)، ص ١٠٠.

(٤) انظر: انيس، د.إبراهيم: « موسيقى الشعر»، ص ٣٢.

حروفها حروف نافرة[1]؛ وفي كل هذا ما يدل على أن الشعراء المعاصـرين في معالجـا م الصلاحية قد مالوا في اختيار حروف الروي إلى السهولة والخفة،والوضـوح، مـا جعـل لحروف الروي الواضحة، والبارزة في السمع حظاً أوفر في الحضور، والتوظيف من غيرها.

---

(١) انظر: «رسالة الغفران»، تحقيق وشرح: عائشة عبدالرحمن: « بنت الشاطي»، ط(١)، (مصـر: دار المعـارف، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م)، ص ٣٧٥.

• الخاتمـــة

قامت هذه الدراسة على استدعاء صلاح الدين وحطين في الشعر المعاصر ضمن فترة زمنية امتدت ثلاثة عقود ابتداء من نكسة حزيران (١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م)، وانتهاء بعام (١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م)؛ محاولة رصد حضور شخصية صلاح الدين ومعركة حطين في الشعر المعاصر، وآفاق توظيفهما، ورؤية الشعراء المعاصرين لهما، والغايات المضمونية التي من أجلها استدعى الشعراء المعاصرون صلاح الدين وحطين في قضاياهم الشعرية، راصدة أدبيات هذا الشعر، وتشكيلاته الفنية، وجمالياته الإبداعية، وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج من أبرزها:

شرف القضية التي استدعت صلاح الدين وحطين لتحفيز الواقع، واستنهاضه، وإذكاء روح الجهاد والنضال في مواجهة الأعداء، وتحرير الأرض الإسلامية المحتلة في فلسطين وغيرها من خلال تقديم الأنموذج الصلاحي الذي أعادوا صناعته من جديد لتحقيق النصر والمكنة، في رؤية قارة نظرت إلى صلاح الدين بوصفه شخصية بطولية عربية إسلامية حققت للعرب والمسلمين من الإنجازات والانتصارات ما دفع الشعراء المعاصرين إلى التغني بفعلها على اختلاف توجهاتهم، ومنازعهم الفكرية.

وقد ارتبط الشعراء العرب المعاصرون بصلاح الدين وحطين ارتباطاً شعورياً عبرت عنه نصوصهم الشعرية فخراً بصلاح الدين وحطين، وذكراهما الخالدتين، وقد ركز الخطاب الشعري المعاصر بعد نكسة حزيران في فخره وتمجيده صلاح الدين على الملامح الجهادية، والصفات القيادية الانتصارية، والجانب العسكري عنده، وبيان الحاجة إلى شخصية قيادية انتصاريه تحقق للذات الشاعرة ماحققه صلاح الدين على سبيل التعويض النفسي الذي يدفع عنها الهزيمة النفسية والعسكرية التي تعانيها في واقعها؛ ومحاولة الربط بين صلاح الدين وكل شخصية قيادية كانت ترى فيها شيئاً من الشبه بينها وبين صلاح الدين، أو تتوسم فيها إعادة الدور الصلاحي في رحلة بحث دائبة قامت بها الذات الشاعرة عن المنقذ.

وقد جاء حضور شخصية صلاح الدين ومعركة حطين في النص الشعري العربي المعاصر مصنوعاً من التسجيل والتوظيف مع غلبة التسجيل على النصيب الأكبر من النصوص لأسباب توقف عندها البحث بالتفصيل، وقد حاول الشعراء من خلال صيغتي التسجيل والتوظيف -كل حسب قدرته- جعل صلاح الدين وحطين متكئً تعبيرياً لرؤاهم

الشعرية، وهمومهم الواقعية، وآمالهم المستقبلية، وأظهرت الدراسة أن شخصية صلاح الدين قد حضيت في الرؤية الشعرية المعاصرة من خلال استحضار ملامحها الماضية والحاضرة بنظرة التقدير والاعتزاز وأن ما نال بعض ملامحها من تشويه، أو تحريف، أو توظيف عكسي إنمـا هو تطويع فني للتعبير عن نقد الواقع وإدانته على سبيل المفارقة.

وقد شكلت محاكمة الواقع العربي المعاصر بأزماته المختلفة، وانتكاسـاته المتعـددة واستنهاضه بعدين مهمين في استدعاء الخطاب الشعري صلاح الدين وحطين، متجلياً ذلك في عرض ألم الأزمة الذي أخذ يجنح إلى المعاتبة واللوم، مستدعياً الخطاب الشعري صلاح الدين للكشف عن صور الأزمة، وأشكال التخاذل، والدفع إلى النهوض عبر أنماط تعبيريـة متنوعة تمثلت في مخاطبة صلاح الدين ، والشكوى إليه، ومقايسة زمنه بزماننا، وقد اتسـم الخطاب الشعري -رغم أزماته- بالتفاؤل والثقة في قدرة الماضي -حين يستلهم الاسـتلهام الفاعل- على النهوض، ولم يند عن هذا إلا القليل من النصوص التي اتجهت بحركة الأمل إلى الحاضر منفصلة عن الماضي فاقدة الثقة في قدرته على إحداث التغيير وحل الأزمات.

و الخطاب الشعري المعاصر وهو يستدعي صلاح الدين لم يعـن بتتبـع الأحـداث التاريخية، والاستغراق في رصدها وتفصيلها بدقة المؤرخ بقدر ما قام اسـتدعاء الأحـداث التاريخية فيه على الاختيار، والاجتزاء ، والإحالة في إتمامها على ثقافة المتلقي؛ وهذا أسهم في تحرير النص من الارتهان للواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي وتسلسلها التاريخي، وقد كان الصدق التاريخي الذي يحفظ الحقائق من التزييف والتغيير ظاهراً؛ لذلك جاء التقارب بين المدونة التاريخية والمدونة الشعرية في الإنتاج الشعري واضحاً.

وتجد أن الدراسة الفنية لهذا الشعر قد أظهرت تنوعاً في البناء الشعري نظراً لتنـوع الشكل الذي استخدمه الشعراء للتعبير عن رؤيتهم الشعرية تجاه هذا الموضوع بين الشـعر البيتي والتفعيلي، وكشفت عن حضور بارز لحقول دلالية شملت الجهاد والأرض، والواقع، والتحدي ، والصمود في المعالجات الشعرية، وبينت تنوع الأنماط اللغوية الـتي عـبر ـا الشعراء، كما استعمل الشعر الرمز بوصفه أداة فنية جمالية تصب في رصيد التجربة موظفـاً كذلك الصورة المشخصة وا سدة، وقيم الكتابة البصرية، وظواهر السرد والحوار بأشـكاله وقيمه المتنوعة، **وكشفت الدراسة** أن هناك نصوصاً شعرية أفادت من هذه القيم التعبيريـة،

وبرعت في توظيفها فجاءت على درجة من الجمال وحسن المعالجة، وهناك نصوص أخرى اتسمت بالضعف والمباشرة والتسطح في مقابل نصوص تميزت باللغة الصاخبة، والألفاظ العنيفة، والتهكم الساخر، ونصوص اتشحت بالغموض المعتم الكثيف والاستغلاق الذي يصل إلى تخوم الإ ام، وقد وقف البحث على هذه النصوص جميعها؛ مجلياً أبعادها وقيمها، معللاً الظواهر والأسباب التي دفعت ا إلى ج هذا المنحى أو ذاك، **كما كشفت الدراسة** أن الالتزام بالموسيقى الشعرية في هذا الشعر كان أمراً ظاهراً في قصيدة البيت التي التزمت بالبحور الشعرية المعروفة، وفي قصيدة التفعيلة التي التزمت إما تفعيلة واحدة حاولت تكرارها، وإما تفعيلات مزدوجة من بحور مختلفة مع بروز ظاهرة التدوير في هذه القصيدة بشكل أكثر، واحتفاء بالقافية عند جميع الشعراء احتفاء كبيراً، ولم تكن العيوب الوزنية ظاهرة في قصيدة البيت، وقد تجلت ظواهر التجديد الموسيقي ، ومحاولات التجريب بشكل أكثر في قصيدة التفعيلة بحكم انفتاحها على التجديد في مقابل قصيدة البيت التي ظلت محافظة على إيقاعها الموسيقي في ظل وحدة البيت وشكل الشطرين.

وصلى الله على نبينا محمد وآله وصحبه أجمعين

• قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- الأبارة، محمد إسماعيل: ((**القادمون من المذبح**))، **(مطابع الدستور التجارية، بدون معلومات أخرى).**
- الأبرش، محمد راجح: ((**دموع على القدس**))، **ط(١)، (عمان، الأردن: دار عمار، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).**
- إسماعيل، محمود حسن: ((**الأعمال الكاملة**))، **ط(١)، (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م).**
- الألمعي، زاهر بن عواض: - ((**على درب الجهاد**))، **ط(٢)، (الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ١٤٠١هـ)**
- ـــــــــ ((**نزيف الشهداء**))، **ط(٢)، (الرياض: مطبعة النرجس، ١٤٢٣هـ).**
- باعطب، أحمد سالم: ((**قلب على الرصيف**)) ، **ط(١) ، (الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).**
- البخيتان، معيض: ((**الهجير**))، **ط(١)، (الرياض: مطابع شركة حنيف للأوفست، ١٣٩٨هـ/١٩٨٧م).**
- بدوي، عبده : ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م).**
- بدير، بدر: ((**ألوان من الحب**))، **ط(١)، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ١٩٩٩م).**
- بدوي، فاطمة:((**منارة المجد**))،**(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م).**
- البردوني، عبد الله: ((**ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١-١٢**))، **(صنعاء: إصدارات الهيئة العامة للكتاب، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م) .**
- بسيسو، معين: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٧م).**
- بكري، إيمان: ((**الأعمال الشعرية**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م).**
- البواردي، سعد: ((**قصائد تتوكأ على عكاز**))، **(مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٤٠٨هـ).**
- التلاوي، فيصل سليم: ((**أوراق مسافر**)) ، **ط(١)، (مصر: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨م) .**
- التميمي، عبد الغني: ((**رسالة إلى المسجد الأقصى**))، **ط(٣)، (جدة: مطبعة الروافد، ١٤٢٢هـ).**
- التهامي، محمد: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م).**
- توفيق، حسن: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م).**

- ـــــــــــــــ « جمال عبد الناصر: الزعيم في قلوب الشعراء »، ط(٣)، (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ٢٠٠٢م).
- تيم، سعيد: « المرافئ البعيدة »، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م).
- جبر، عبد الله محمد: « للحضارة ثمن »، (مكة المكرمة: مطبوعات نادي مكـة المكرمـة الأدبي الثقافي، ١٤٠٤هـ).
- جرار، مأمون فريز: « مشاهد مـن عـالم القهـر »، ط(١)، (عمـان، الأردن: دار البشـير، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م).
- الجرنوسي، خالد:« قصص إسلامية»، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م).
- الجنباز، منير: « أزاهير وأشواك » ، ط(١)، (الرياض: دار عـالم الكتـب للنشـر والتوزيـع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).
- الجمل، غازي : « دمع اليراع » ، (عمان، الأردن: دار عمار للنشر والتوزيع، بدون تاريخ).
- الجواهري ، محمد مهدي: «ديوان الجواهري»، جمع وتحقيق د. إبراهيم السامرائي وزملاؤه، (مطبعة الأديب البغدادي، ١٩٧٥م).
- جويدة، فاروق: « قصائدي في رحاب القدس » ، (القاهرة: مركز الأهرام للترجمـة، والنشـر، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م).
- الجيتاوي، صالح عبد الله : « صدى الصحراء » ، ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان للنشـر والتوزيع، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) .
- ـــــــــــــــ « قناديل على مآذن القدس »، ط(١) ، (عمان، الأردن: دار الفرقـان للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م).
- الحارثي، محمد بن مريسي: قصيدة مخطوطة بعنوان « الجرح العربي » ، نشرت في ملحق الأربعاء، جريدة المدينة.
- حافظ، عبد السلام هاشم : « أغنيات الدم والسلام » ، (مصر: مكتبة الخـانجي، ١٣٩٠هـ ـ/ ١٩٧٠م).
- حافظ، علي عثمان : « نفحات من طيبة »، ط(١)، (جدة: مطبوعـات امـة، ١٤٠٤هـ ـ/ ١٩٨٤م).
- الحربي، أحمد : « قصيدة مخطوطة بعنوان: العيد حطين » تاريخها ١٤١٦هـ
- حرب، عبد الهادي: « باقة البنفسج »، ط(١) ، (أ ا: منشورات نادي أ ا الأدبي، ١٤٠٣هـ ـ/ ١٩٨٢م).
- الحسناوي، محمد: « عودة الغائب» ، ط(١) ، (مصر: دار الوفاء للطباعـة والنشـر والتوزيـع، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م).

- الحكمي، مهدي أحمد: ((لا تسلني عن جراحي))، ط(٣) ، (جازان: منشورات، نادي جـازان الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)
- الحميد، عبد الله بن سالم: ((أمل جريح))، ط(٣)، (الرياض: مطابع النصر، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م).
- ـــــــــــ ((لقاء لم يتم)) ،ط(٢) ، (الريـاض: مطـابع النصـر، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م).
- الخاطر، عدنان محمد: ((أنغام الغروب وأدمعه))، (الدمام: مطابع الشريم، بدون معلومات أخرى).
- الخال، يوسف: ((الأعمال الشعرية الكاملة))، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م).
- الخاني، أحمد: ((مع الشعراء))، ط(١)، (الرياض: مطابع المدينة، ١٤٠٥هـ).
- الخطراوي، محمد العيد: ((غناء الجرح)) ، (المدينة المنورة، منشورات نادي المدينة المنـورة الأدبي، ١٣٩٧هـ).
- ـــــــــــ ((مرافئ الأمل))، ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجـدة، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م).
- خميس، عبد الله بن محمد: ((على ربى اليمامة))، ط(٢)، (الرياض: مطابع الفـرزدق التجاريـة، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م).
- الخنين، خالد: ((حداء الصحراء))، ط(١)، (دمشق: دار البشائر للطباعة والنشر، ١٩٩٨م).
- الدامغ، إبراهيم: ((شرارة الثأر))، (الرياض: دار العلوم، ١٩٩٥م، بدون معلومات أخرى).
- الدبل، محمد بن سعد: ((إسلاميات)) ، ط(١)، (الرياض: دار العلوم، ١٣٩٧هـ).
- ـــــــــــ ((خواطر شاعر))، ط(١)، (أ ا: منشورات نادي أ ا الأدبي، ١٤١١هـ).
- دحبور، أحمد: ((ديوان أحمد دحبور)) ، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣م).
- درويش، محمود: ((ديوان محمود درويش)) ، ط(١٤)، (بيروت: دار العودة، ١٩٩٤م).
- الدسوقي، محمد سليم: ((صلوات على زهرة الصبار))، ط(١)، (مصر: هديل للنشر والتوزيع، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م).
- دسوقي، محمود: ((زغاريد الحجارة))، (القاهرة: دار الفكر الحديث، ١٩٩٣م، بدون معلومات أخرى).
- دماس، منصور محمد: ((الأمل الهامس))، ط(١)، (١٤١٤هـ، بدون معلومات أخرى).
- دنقل، أمل: ((الأعمال الشعرية))، (القاهرة: مكتبة مدبولي، بدون تاريخ).
- الذاري، حسن بن يحيى: ((قذائف اللهب))، ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م).

- الرشيد، عبد الله بن سليم: ((**خاتمة البروق**))، **ط(١)، (الرياض: منشورات نادي الرياض الأدبي، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م).**
- ــــــــــــ ((**حروف من لغة الشمس**))، **ط(١)، (الرياض: دار المعراج للنشر والتوزيع، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م).**
- رشيد، كمال: ((**عيون في الظلام**)) ، **ط(٢)، (الأردن، الزرقاء: مكتبة الحنان، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م).**
- ــــــــــــ ((**القدس في العيون**))، **ط(١)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م).**
- رشيد، محمد هاشم: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **ط(٢) ، (المدينة المنورة، منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١١هـ/١٩٩٠م).**
- رشيد، هارون هاشم: ((**ديوان هارون هاشم رشيد**))، **ط(١)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م).**
- زهدي، محمد زاهد: ((**حصاد الغربة**))، **ط(٢)، (جدة: الناشر: عبد المقصود خوجة، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م).**
- الزهراني، صالح بن سعيد: ((**فصول من سيرة الرماد**)) ، **ط(١)، (إصدارات نادي القصيم الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م).**
- زياد، توفيق: ((**ديوان زياد توفيق**))، **(بيروت: دار العودة، ٢٠٠٠م).**
- زياد، مسعد: ((**أشعار من ذاكرة الوطن**))، **ط(١)، (جدة: شركة المجموعة الإعلامية للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٩٢م).**
- الزيداني، أحمد محمد: ((**عماد الراية**))، **(جدة: مطابع عبير، بدون معلومات أخرى).**
- أبو سعد، يوسف عبد اللطيف:((**تقاسيم على زوارق الأيام**))، **ط(١)، (إصدارات نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ١٤١٢هـ/١٩٩١م).**
- سعيد، سليم: ((**اشهدي يا قدس**))، **(قطر: مطابع الدوحة الحديثة، ١٤٠٣هـ).**
- السلامة، عبد الله عيسى: ((**تأليل في جهة السامري**)) ، **ط(١)، (الأردن: مكتبة المنار، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).**
- السماعيل، إسماعيل بن إبراهيم: ((**أشيقر والسفر**)) ، **ط(١)، (عنيزة: دار الطباعة للأوفست، ١٤١٧هـ).**
- أبو سنة، محمد إبراهيم: ((**الأعمال الشعرية**))، **ط(١) ، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥م).**
- السيد، مفرج: ((**فيض الأحاسيس**))، **ط(١) ، (الطائف: منشورات دار ثقيف للنشر والتأليف، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م).**

- السويلم، أحمد: ((**الأعمال الشعرية**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.**
- سيد، أبو زيد إبراهيم: ((**موكب الضياء**))، **ط(١)، (المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، بدون تاريخ).**
- الشامي، أحمد محمد: ((**ديوان الشامي: الأعمال الكاملة**))، **ط(١)، (جدة: الناشر عبد المقصـود محمد سعيد خوجة، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م).**
- الشرفي، حسن بن عبد الله: ((**سهيل وأحزان الجنتين**))، **ط(١)،(دمشق: مطبعة عكرمة، ١٩٨٥م).**
- ـــــــــــ ((**الطريق إلى الشمس**))، **ط(١)، (بيروت: دار أزال للطباعـة والنشـر، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م).**
- الصالح، أحمد صالح (مسافر): ((**انتفضي أيتها الملحمة**))، **ط(١)، (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).**
- ـــــــــــ ((**عندما يسقط العراف**))، **(الرياض: دار المريخ للنشر، بدون معلومـات أخرى).**
- الصديق، أحمد محمد: ((**الإيمان والتحـدي**)) ، **ط(١)، (الأردن، عمـان: دار الضـياء للنشـر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م).**
- ـــــــــــ ((**جراح وكلمـات**))، **ط(١)، (الأردن، عمـان: دار الضـياء للنشـر والتوزيع، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م) .**
- ـــــــــــ ((**قادمون مع الفجر**))، **ط(١)، (الأردن، عمـان: دار الضـياء للنشـر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م).**
- ـــــــــــ ((**يا سرابيفو الحبيبة**))، **ط(١) ، (الأردن، عمان: دار أسـامة للنشـر والتوزيع، ١٩٩٦م).**
- الصيرفي، حسن مصطفى: ((**دموع وكبرياء**))، **(المدينة المنورة: منشورات نادي المدينـة المنـورة الأدبي، بدون تاريخ).**
- طوقان، فدوي: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **(بيروت: المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشـر، ١٩٩٣م).**
- العامري، هلال: ((**الألق الوافد**)) ، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)**
- عبد الدايم، صابر: ((**المسافر في سنبلات الزمن**))، **(القاهرة: مطبعة الأمانة،١٩٨٣م).**
- عبد الرحمن، أسامة: ((**الحّب ذو العصف**))، **(قبرص: دار الشباب للنشر والترجمـة والتوزيـع، ١٩٨٩م).**
- ـــــــــــ ((**دفاتر الشجن**))، **ط(١)، (بيروت: دار الجديد، ١٩٩٨م).**

- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ «**فأصبحت كالصريم**»، **(الكويت: شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ١٩٨٧م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **لا عاصم** »، **ط(١)، (الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ «**واستوت على الجودي**»، **ط(١)، (الرياض: مطابع الأوفست، ١٤١٢هـ/١٩٨٢م).**
- عبد الصبور، صلاح :«**ديون صلاح عبد الصبور** »، **(** بيروت: **دار العودة، ١٩٨٨م).**
- العثيمين، عبد الله الصالح: « **لا تسلني** » ، **(الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م).**
- عراق، عبد البديع: « **عندما تشتعل الجراح** »، **(القاهرة: ١٩٩٣م، بدون معلومات أخرى).**
- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح: « إلى أمتي »، **ط(٣)، (الرياض: مطابع النهضة، ١٤٠٠هـ).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **رسالة** إلى **صلاح الدين** »، **قصيدة** مخطوطة.
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **رسالة** إلى **أحفاد صلاح الدين** »، مجلة البيان، **(** لندن، **ع٥٢، ذو الحجة، ١٤١٢هـ / ١٩٩٨م).**
- العطوي، محمد فرج: « **بوح الروح** »، **ط(١)، (** تبوك: **إصدارات النادي الأدبي** في **تبوك، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م).**
- العظم، يوسف: «**أناشيد وأغاريد** »، **ط(١)، (**بيروت: المكتب **الإسلامي،١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ «**رباعيات من فلسطين** »، **ط(١)، (** بيرون: المكتب **الإسلامي، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م) .**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **السلام** الحزين »، **(** بيروت: المكتب **الإسلامي، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **عرائس الضياء** »، **ط(٢) ، (الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع والتوزيع، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « في **رحاب الأقصى** »، **(** بيروت: المكتب **الإسلامي).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **قناديل** في **عتمة الضحى** »، **ط(١)، (الأردن: مكتبة** الحنان، **١٤٠٧هـ/١٩٨٧م).**
- عقيلان، أحمد فرح: « **الأعمال الكاملة** »، **(الرياض: بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، بدون معلومات أخرى).**
- العكاري، محمد إياد: « **صدى الأعماق** »، **ط(١)، (١٤١١هـ، بدون معلومات أخرى).**
- عمار، كمال: « **صياد الوهم** »، **(القاهرة:** الهيئة المصرية **العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م).**

- عمرو، عبد الفتاح: «**اللظى**» ،**ط(١)، (عمان، الأردن: دار عمار للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م).**
- أبو العمرين، خالد: «في **القدس قد نطق الحجر**»، **ط(٢)، (الكويت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ/ ١٩٨٨م).**
- العنتيل، فوزي: «**الأعمال الكاملة**»، **ط(١)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م).**
- العيسى، سليمان : «**الأعمال الشعرية**»، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م).**
- العيسى، علي محمد: «**تعلو التلال بقارب**» ، **ط(١)، (الرياض: مؤسسة الجريسي، ١٤١١هـ).**
- الفقي، محمد حسن: «**الأعمال الكاملة**» ، **(جدة: الدار العربية للنشر والتوزيع، بدون تاريخ).**
- فوزي: جمال: «**الصبر والثبات**» ،**(القاهرة: المطبعة الفنية، بدون تاريخ).**
- الفيتوري، محمد: «**ديوان محمد الفيتوري**»، **ط(٣) ، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م).**
- القاسم، سميح: «**ديوان سميح القاسم**» ، **ط(١)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٧م).**
- قاسم، شريف: «**صدى.. وذكرى**»، **ط(١)، (الأردن، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م).**
- قاضي، عبد الرحمن: «**احتراق الصمت**»، **ط(١) ، (القاهرة: مطبعة حسان، ١٩٨٦م).**
- القرشي، حسن بن عبد الله:«**ديوانه**»، **ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣م).**
- ـــــــــــ «**المشي على سطح الماء**»، **ط(١) ، (القاهرة: دار الشريف، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م).**
- القرضاوي، يوسف: «**نفحات ولفحات**» ، **ط(٢)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م).**
- القصيبي، غازي عبد الرحمن:«**المجموعة الشعرية الكاملة**»، **ط(٢)، (جدة: مطبوعات تهامة، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م).**
- قميحة، جابر: «**لجهاد الأفغان.. أغني**»، **(القاهرة: مكتبة وهبة، بدون تاريخ).**
- ـــــــــــ «**لله، والحق، وفلسطين**»، **ط(١)، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م).**
- الكيلاني، نجيب: «**عصر الشهداء**» ، **ط(٣)، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م).**
- مباركي، محمد مسير: «**تماهي منبت**»، **ط(١) ، (القاهرة: دار الفرسان للنشر والتوزيع، بدون تاريخ).**

- المجذوب، محمد: «**آلام وأحلام**»، (**المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م**).
- محمد صيام، محمد الشيخ: «**ميلاد أمة**»، **ط(١)، (عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)**.
- محمود، حيدر: «**الأعمال الشعرية**»، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م)**.
- محمود، معروف رفيق: «**القدس قصيدتي**»، **ط(٢)، (الأردن، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م)**.
- محمود، معروف رفيق: «**صرخة مسلم**»، **ط(١)، (الأردن، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م)**.
- ـــــــــــــــ «**فلسطين: الجرح والطريق**»، **ط(١)، (قطر: مطابع قطر الوطنية، ١٩٨٥م)**.
- مسلم، عبد المحسن حليت: «**مقاطع من الوجدان**»، **ط(١)، (جدة: دار العلم، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)**.
- مطر، أحمد: «**اللافتات**»، **ط(١)، (لندن: ١٩٩٤م)**.
- ـــــــــــــــ «**لفتات أحمد مطر الأعمال الكاملة**»، **ط(١)، (لندن: ٢٠٠٠م، بدون معلومات أخرى)**.
- معلا، داود: «**الطريق إلى القدس**»، **ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م)**.
- مفلح، أحمد: «**اغتيال القمر الفلسطيني**»، **ط(١)، (جدة: دار القلم، إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)**.
- مفلح، محمود: «**إلا الصحوة.. إلا الصحوة**»، **ط(٢)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م)**.
- ـــــــــــــــ «**الراية**»، **ط(١)، (الأردن، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م)**.
- ـــــــــــــــ «**شموخاً أيتها المآذن**»، **ط(١)، (عمان، الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م)**.
- ـــــــــــــــ «**نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني**»، **ط(١)، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م)**.

- ـــــــــــــ ((**لأنك مسلم**))، **ط(١) ، (مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيـع، ١٤١٥هـ)٠**
- مكتبي، وليد: ((**دوحة الحب**))، **ط(١) ، (قطر: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م)٠**
- الملائكة، نازك: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**))، **(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)٠**
- منصور، محمد أحمد: ((**الأعمال الشعرية الكاملة**)) ، **ط(١)، (القاهرة: دار الأمين، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م).**
- النحوي، عدنان رضا: ((**جراح على الدرب**)) ، **ط(١)، (الرياض: دار عـالم الكتـب للنشـر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).**
- نشأت، كمال: ((**الأعمال الشعرية**)) ، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).**
- النعمي، علي أحمد: ((**الرحيل إلى الأعماق**))، **(جدة: دار العلم، منشورات نادي جازان الأدبي، بدون تاريخ).**
- النويميس، كريم خلف: ((**أدمع من القلب**))، **ط(١)، (حائل: دار الأندلس،١٤١٢هــ/ ١٩٩١م).**
- أبو هلالة، يوسف محي الدين: ((**ألوان**))، **ط(١)، (الأردن، عمان: دار الضياء للطباعة والنشـر، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).**
- ـــــــــــــ ((**قصائد في زمن القهر**))، **ط(١)، (عمان، الأردن: دار الضياء للطباعـة والنشر، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).**
- ـــــــــــــ (**اللهب المقدس**))، **(عمان، الأردن: دار الضياء للطباعة والنشر، ٢٠٠١م).**
- الوحيدي، كمال عبد الكريم: ((**حنين وأنين عبر السـنين**))، **ط(١)، (١٤٠٣هــ/ ١٩٨٢م، بدون معلومات أخرى) .**
- وليد، محمد: ((**تراتيل الغد الآتي**)) ، **ط(١)، (دمشق: دار القلم للطباعـة والنشـر والتوزيـع، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).**
- ياسين، صبحي: ((**مخاض الهزيمة**)) ، **ط(١)، (بيروت: دار ابن حزم، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).**
- اليعقوباوي، نائل عبد القادر: ((**تقاسيم على نغم النوى**))، **ط(١)، (عمان: دار اليازوري العلمية، ١٩٩٥م).**
- يوسف، سعدي: ((**الأعمال الشعرية**))، **ط(٣)، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م).**

* * *

ثانياً: المراجع:

- الآغا، يحيى زكريا: ((**جماليات القصيدة** في **الشعر الفلسطيني المعاصر**))، **ط(١) (قطر: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م).**
- الآمدي، أبو القاسم بن بشر: ((**الموازنة** بين **شعر أبي** تمام **والبحتري**))، تحقيق: **أحمد صقر، (مصر: دار المعارف، ١٩٦١م).**
- إبراهيم، د. ريكان: ((**نقد الشعر** في **المنظور النفسي**))، **ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م).**
- ابن أبي الأصبع، أبو محمد زكي الدين: ((**تحرير التحبير**))، تحقيق: **حفني محمد شرف، (مصر: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، بدون تاريخ).**
- ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم: ((**عيون الأنباء** في **طبقات الأطباء**))، تحقيق: **نزار رضا، (بيروت: دار مكتبة الحياة، بدون تاريخ).**
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله محمد بن محمد: ((**المثل السائر** في **أدب الكاتب والشاعر**))، تحقيق : **محمد محي الدين عبد الحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م).**
- أحمد، د. محمد فتوح: ((**الرمز والرمزية**))، **ط(٣)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٤) .**
- ـــــــــ ((**واقع القصيدة العربية**))، **ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٤م).**
- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: ((**كتاب القوافي**))، تحقيق: **عزة حسن، (دمشق: إصدارات وزارة الثقافة، ١٩٧٠م).**
- أدونيس: ((**زمن الشعر**))، **ط(٦)، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م).**
- الأزهري، الشيخ خالد: ((**التصريح بمضمون التوضيح**))، تحقيق: **د. عبد الفتاح البحيري، ط(١) ، (القاهرة: مكتبة الزهراء للإعلام العربي، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م).**
- إسماعيل، د. سيد علي: ((**أثر التراث العربي** في **المسرح المعاصر**))، **ط(١)، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).**
- إسماعيل، د. عز الدين: ((**الأدب وفنونه**))، **ط(٧)، (القاهرة: دار الفكر، ١٩٨٧م).**
- ـــــــــ ((**الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية، والمعنوية**))، **ط(٥)، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م).**
- الأسنوي، جمال الدين عبد الرحمن: ((**طبقات الشافعية**))، **ط(١)، (بيروت: دار الفكر، بدون تاريخ).**

- أنس الوجود، د. ثناء: ((**رمز الماء** في **الأدب الجاهلي**))، **(القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).**
- الهندي، أشجان محمد: ((**توظيف التراث** في **الشعر السعودي المعاصر**))، **ط(١)، (الرياض: إصدارات النادي الأدبي** بالرياض، **١٤١٧هـ / ١٩٩٦م).**
- أبو أصبع، د. صالح: ((**الحركة الشعرية** في **فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ - ١٩٧٥م**))، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩م).**
- أنيس، د. إبراهيم: ((**دلالة الألفاظ**))، **ط(٧)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م).**
- ــــــــ ((**موسيقى الشعر**))، **ط(٤)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢م).**
- أنيس، د. إبراهيم وزملاؤه: ((**المعجم الوسيط**))، **مجمع اللغة العربية** في **القاهرة، (تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ).**
- إليوت، ت. س: ((**مقالات** في **النقد**))، **ترجمة: لطيفة الزيات، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ).**
- الأيوبي، أبو الفداء عماد الدين إسماعيل: ((**تقويم البلدان**))، **(بيروت: دار صادر، بدون تاريخ).**
- بدوي، د. أحمد أحمد: ((**الحياة العقلية** في **عصر الحروب الصليبية**))، **(القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٢م).**
- باروت، محمد جمال: ((**الحداثة الأولى**))، **ط(١)، (منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩١م).**
- البار، د. عبد الله حسين: ((**تجليات البناء الشعري وأبعاده** في **القصيدة الجاهلية شعر امرئ القيس نموذجاً**))، **ط(١)، (اليمن: دار حضرموت للدراسات والنشر، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م).**
- ــــــــ ((في **معنى النص، وتأويل شعريته**))، **ط(١)، (صنعاء: منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م).**
- البازعي، د. سعد: ((**ثقافة الصحراء**))، **ط(١)، (الرياض: شركة العبيكان للطباعة والنشر، ١٤١٢هـ / ١٩٩١م).**
- الباشا، د. عبد الرحمن: ((**نحو مذهب إسلامي** في **الأدب والنقد**))، **(الرياض: دار البردي للنشر والتوزيع، بدون معلومات أخرى).**
- باشا، د. عمر موسى: **((الأدب** في **بلاد الشام عصور الزنكيين، والأيوبيين، والمماليك))، ط (١)، (دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م).**
- باشلار، غاستون: ((**جماليات المكان**))، **ترجمة غالب هلسا، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م).**

- البحرواي، حسن: « **بنية الشكل الروائي** »، **ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م).**
- البحرواي، د. سيد: « في **البحث عن لؤلؤة المستحيل** »، **ط(١)، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م).**
- بدر، د. عبد الباسط: « **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي** »، **ط(١)، (جدة: دار المنارة للنشر، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).**
- البردوني، عبد الله: « **من أول قصيدة** إلى **آخر طلقة: دراسة** في **شعر الزبيري**»، **ط(١)، (** بيروت**: دار الحداثة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣م) .**
- بدوي، د. عبده: « **دراسات** في **النص الشعري** »، **ط(١)، (الرياض: دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **نظرات** في **الشعر العربي** الحديث »، **(القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م).**
- بدوي، د. مصطفى: «**كولردج**»، **(مصر: ١٩٨٨م، بدون معلومات أخرى).**
- البريسم، د. قاسم: « **منهج النقد الصوتي** في تحليل **الخطاب الشعري** »، **ط(١)، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م).**
- بسيسو، عبد الرحمن: « **القناع** في **الشعر العربي** المعاصر »، **ط(١)، (** بيروت**: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م).**
- بكر، د. أيمن: «**السرد** في **مقامات الهمذاني** »، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م).**
- بلبل، فرحان: «**أحزان الشعر الحديث** بين **حزيران ١٩٦٧م–وتشرين ١٩٧٣م** »، **ط(١)، (سوريا: دار حوران لطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م).**
- البنداري، الفتح بن علي بن محمد: « **سنا البرق الشامي** في **اختصار البرق الشامي للعماد الأصفهاني** »، تحقيق: **فتحية النبرواي، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م).**
- جات، د. عاطف: « **الصعلكة** في **الشعر العربي** المعاصر »، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م).**
- بويصير، صالح مسعود: «**جهاد شعب فلسطين** في **نصف قرن**»، **(بيروت: دار الفتح، ١٩٨٦م).**
- البياتي، عبد الوهاب: « تجربتي **الشعرية** »، **(بيروت: دار العودة، ١٩٧٢م).**
- بيومي، د. محمد رجب: « **صلاح الدين الأيوبي** قاهر **الصليبيين** »، **ط(١)، (دمشق: دار القلم، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).**
- بيومي، مصطفى: « جمال **عبد الناصر** في **عيون الأدب العربي** »، **(القاهرة: دار الهدى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ) .**

- تبرماسين، د. عبد الرحمن: ((**البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة** في **الجزائر**)) ، **ط(١)، (القـاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م).**
- التطاوي، د. عبد الله: ((**أشكال الصراع** في **القصيدة العربية**)) ، **(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١م/ ١٩٩٢م).**
- ـــــــــــــــ ((**الشاعر مؤرخاً**))، **(القاهرة: دار غريب، ١٩٩٥م).**
- ابن تغري بردي، جمال الدين يوسف: ((**النجوم الزاهرة**))، (بيروت: **دار الكتب العلمية، بدون تاريخ).**
- التفتازاني، سعد الدين مسعود: ((**المطول** في **شرح تلخيص الفتاح**))،**(القاهرة: المكتبة الأزهريـة للتراث).**
- التكريتي، د.بثينة عبد الرحمن: ((**جمال عبد الناصر: نشأة وتطور الفكر الناصري**))، **ط(١)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠م).**
- التلاوي، د. محمد نجيب: ((**القصيدة التشكيلية** في **الشعر العربي**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).**
- التميمي، د. حسام جلال: ((**صورة اللاجئ الفلسطيني** الحـ**ديث ١٩٦٧م–١٩٩٠م**))، **ط(١)، (فلسطين: جمعية العنقاء الثقافية، ٢٠٠١م).**
- تودوروف: ((**الأدب والدلالة**))، **ترجمة: محمد نديم خشـفة، ط(١)، (حلـب: مركـز الإنمـاء الحضاري، ١٩٩٦م).**
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: ((**البيان والتبيين**))، (بيروت: **دار الفكر للجميع، ١٩٦٨م) .**
- جدوع، عزة محمد: ((**موسيقا القصيدة الحديثة، وبناء الدلالة**))، **ط(١)، (الرياض: مكتبة الرشد، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م).**
- جرار، د. مأمون فريز: ((**خصائص القصة الإسلامية**))، **ط(١)، (جدة: دار المنارة، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م).**
- الجرجاني، عبد القاهر: ((**أسرار البلاغة**))، **فرأه، وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط(١)، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).**
- ـــــــــــــــ **((دلائل الإعجاز))، فرأه، وعلق عليه: محمود محمـد شـاكر، ط(١)، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م).**
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: ((**الوساطة** بين المتنبي **وخصومه**))، تحقيق **وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد البجاوي، (** بيروت: **دار القلم، بدون تاريخ) .**
- الجريري، د. سعيد سالم: ((**أثر السياب** في **الشـعر العـربي** الحـ**ديث: ١٩٤٨م-١٩٧٠م**))، **ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م).**

- ـــــــــــــــ: «شعر البردوني: قراءة أسلوبه»، ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م).
- الجزار، د. فكري: «الخطاب الشعري عند محمود درويش»، ط(٢)،(القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).
- ـــــــــــــــ: «لسانيات الاختلاف: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة»، ط(١)، (القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م).
- جعفر، د. عبد الكريم راضي: «رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق»، ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٨٨م).
- ـــــــــــــــ: «شعر عبد القادر رشيد الناصري: دراسة تحليلية فنية»، ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، ١٩٨٩م).
- الجعوان، محمد بن ناصر: «القتال في الإسلام: أحكامه وتشريعاته»، ط(١)، (١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، بدون معلومات أخرى).
- الجنباز، محمد منير: «الوظيفة الإعلامية للشعر الإسلامي في قضية فلسطين»، ط(١)، (الرياض: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م).
- الجـ وي، د. علية عبد السميع: «الحروب الصليبية: المقدمات السياسية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م).
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: «الخصائص»، تحقيق: محمد علي النجار، (بيروت: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ).
- ـــــــــــــــ: «مختصر القوافي»، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، ط(١)، (مصر: مطبعة الحضارة العربية، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م).
- أبو جهجة، د. خليل: «الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد»، ط(١)، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٥م).
- الجواهري، إسماعيل بن حماد: «الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية»، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط(٣)، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م).
- الجيار، د. مدحت: «الشاعر والتراث: دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث»، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بدون تاريخ).
- ـــــــــــــــ: «النص الأدبي من منظور اجتماعي»، ط(١)، (الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠٠١م).

- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** »، **ط(٢)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م).**
- جيرو، بيير: « **علم الدلالة** »، **ترجمة: د. منذر العياشي، (دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢م).**
- الجيزاوي، د. سعد الدين محمد: « **العامل الديني في الشعر المصري الحديث** » **، (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون، والآداب، والعلوم الاجتماعية، ١٣٨٤هـ ـ/١٩٦٤م).**
- حافظ، د. صبري: « **استشراف الشعر** »، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م).**
- الحارثي، د. محمد بن مريسي: « **عبد العزيز الرفاعي أديباً** »، **ط(١)، (جدة: دار البلاد للطباعة والنشر، إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ « **عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم** »، **ط(١)، (مكة المكرمة: إصدارات نادي مكة الثقافي الأدبي، ١٤١٦هـ) .**
- الحازمي، حسن حجاب: « **البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية** »، **ط(١)، (جازان: منشورات نادي جازان الأدبي، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ «**البناء الفني في الرواية السعودية** »، **ط(١)، (الرياض: مطابع الحميضي،١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م).**
- الحامد، د. عبد الله: « **الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن، ١٣٤٥-١٣٩٥هـ** » **، ط(١)، (منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م).**
- الحاوي، د. إبراهيم: « **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي** »، **ط(١)، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م).**
- الحاوي، سعد أحمد محمد: « **الصورة الفنية في شعر امرئ القيس، ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية** »، **ط(١)، (القاهرة: دار العلوم، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م).**
- حبيبي، محمد بن حمود: « **الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي إلى بداية التسعينات الهجرية** »، **ط(١)، (الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م).**
- حجازي، محمد عبد الواحد: « **ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث** »، **(الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطابعة والنشر، ٢٠٠١م).**
- حجلاوي، نور الدين بن الحبيب: « **تأثير الفكر الناصري على الخليج العربي: ١٩٥٢-١٩٧١م** »، **ط(١)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٣م).**

- حداد، علي: ((**أثر التراث** في **الشعر العراقي الحديث**))، **ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: آفاق عربية، ١٩٨٦م).**
- الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد: ((**الصورة الفنية** في **شوقيات حافظ**))، **ط(١)، (المنصورة: دار المعرفة للطباعة والتجليد، ١٤٠٨هـ/ ١٩٩٧م).**
- حسام الدين، د. كريم زكي: ((**أصول تراثية** في **علم اللغة**))، **ط(٢)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥م).**
- الحسامي، د. عبد الحميد سيف أحمد: ((**الحداثة** في **الشعر اليمني المعاصر**))، **ط(١)، (صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م).**
- حسانين، د. سهير: ((**العبارة الصوفية** في **الشعر العربي الحديث**))، **ط(١)، (القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٠م).**
- حمادي، صبري مسلم: ((**أثر التراث الشعبي** في **الرواية العراقية الحديثة**))، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م).**
- حمدان، فاطمة سعيد: ((**مفهوم الخيال ووظيفته** في **النقد القديم والبلاغة**))، **ط(١)، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ١٤١٨هـ).**
- الحمداوي، د. العربي: **(شعرية القصيدة الوجدانية** في **المغرب ١٩٣٠-١٩٦٠م**))، **(الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٩٨م).**
- الحلوان، عامر: ((**أسلوبية الوصف والحوار**))، **(المغرب: مطبعة السفير الفني، بدون معلومات أخرى).**
- حلاوي، د. يوسف: ((**الأسطورة** في **الشعر العربي المعاصر**))، **ط(١)، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤م).**
- الحميري، د. عبد الواسع: ((**الذات الشاعرة** في **شعر الحداثة العربية**))، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م).**
- حوار، د. محمد إبراهيم: ((**فلسطين** في **الشعر المعاصر** في **منطقة الخليج**))، **ط(١)، (الإمارات العربية: دار القلم للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٤م).**
- الحوفي، د. أحمد محمد: ((**القومية العربية** في **الشعر الحديث**))، **(القاهرة: دار النهضة مصر، بدون تاريخ) .**
- حوم، علي: ((**أدوات جديدة** في **التعبير الشعري المعاصر**))، **ط(١)، (الإمارات العربية: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٠م).**
- حيدري، قادري أحمد: ((**البردوني المؤسسة ساخراً**))، **ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م).**

- الخباص، د. عبد الله عوض: ((**القدس** في **الأدب العربي** الحديث في **فلسطين والأردن**))، **ط(١)، (عمان، الأردن: دار النفائس، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م).**
- الخضيري، د. صالح بن عبد الله:((**الصورة الفنية** في **الشعر الإسلامي عند** المرأة **العربية**))، **ط(١)، (الرياض: مكتبة التوبة، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م).**
- الخفاجي، عبد الله محمد سنان: ((**سر الفصاحة**))، **(بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ).**
- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد: ((**وفيات الأعيان**))، تحقيق: **إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة، بدون تاريخ).**
- الخلايلة، د. محمد خليل: ((**بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**))، **ط(١)، (الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م).**
- خلوصي، د. صفاء: ((**فن التقطيع الشعري والقافية**))، **ط(١)، (بغداد: مكتبة المتنبي، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م).**
- الخياري، د. مصطفى: ((**صلاح الدين: القائد وعصره**))، **ط(١)، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م).**
- داود، أنس: ((**الأسطورة** في **الشعر العربي** الحديث))، **ط(٢)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٢م).**
- الدبيسي، محمد: ((**المكان** في **الرواية السعودية: رؤى ونماذج**))، **ضمن أبحاث الندوة الأدبية: ((بوصفها الأكثر حضوراً))، ط(١)، (بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢٣هـ).**
- الدجاني، أحمد صدقي: ((**عبد الناصر والقومية العربية**)) ، **(** بيروت**: دار الوحدة، ١٩٧٣م).**
- دربالة، فاروق عبد الحكيم:((**الموقف الشعري: دراسة** تحليلية في **الرؤية والتشكيل**))، **ط(١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م).**
- درويش، د. أحمد: ((**دراسة الأسلوب** بين **المعاصرة والتراث**)) ، **(القاهرة: مكتبة الزهراء، بدون تاريخ).**
- ـــــــــ ((في **النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**))، **ط(١)، (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م).**
- درويش، أسمية: ((**مسار التحولات: قراءة** في **شعر أدونيس**)) ، **ط(١) ، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م).**
- الدقاق، د. عمر: ((**الاتجاه القومي** في **الشعر العربي** الحديث))، **(** بيروت**: دار الشرق العربي، بدون تاريخ).**
- ـــــــــ ((**أصداء** حطين **وصلاح الدين** في **الشعر العربي**))، **(منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢م) .**

- دنقل، أنس: ((**أحاديث أمل دنقل**))، **(القاهرة: مطابع نيولوك، بدون تاريخ).**
- دهان، ميرفت: ((**نزار والقضية الفلسطينية**))، **ط(1)، (**بيروت: **بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، 2002م).**
- دهمان، د. أحمد علي: ((**الصورة البلاغية عند عبد القاهر: منهجاً وتطبيقاً**))، **ط(2)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2000م).**
- دور، اليزابيث: **((الشعر كيف نفهمه ونتذوقه))، ترجمة :: د.** محمد **إبراهيم الشوش، (بيروت: مكتبة منيمنة، 1961م).**
- الدوسري، د. أحمد : ((**أمل دنقل: شاعر على خطوط النار**))، **ط(1)، (** بيروت: **المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م).**
- دي لويس، سيسل: ((**الصورة الشعرية**))، ترجمة: **أحمد نصيف** الجنابي **وأصحابه، مراجعة: د. عنان غزوان، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1983م).**
- ربابعة، د. موسى: ((**قراءات أسلوبية** في **الشعر الجاهلي**))، **(الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001م).**
- الرباعي، د. عبد القادر: ((**الصورة الفنية** في **شعر** أبي تمام))، **ط(2)، (** بيروت: **المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م).**
- ــــــــــــ ((**الصورة الفنية** في **النقد الشعري: دراسة** في **النظرية والتطبيق**))، **ط(1)، (الرياض: دار العلم، 1404هـ/ 1984م).**
- الربيعي، د. محمود: **((حاضر النقد الأدبي))، ط(1)، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م).**
- ــــــــــــ ((**حاضر النقد الأدبي**))، **ط(1)،(القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م).**
- ريتشاردز: **«مبادئ النقد الأدبي»، ترجمة: إبراهيم الشهابي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2002 م).**
- رجب، د. محمود : ((**الاغتراب**))، **ط(1) ، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1987م).**
- أبوالرضا، د. سعد: ((**الأدب الإسلامي** بين **الشكل والمضمون**))، **ط(1)، (المجموعة المتحدة للطباعة، 1421هـ/ 2000م).**
- رضوان، عبد الله: ((المدينة في **الشعر العربي** الحديث))، **(الأردن: وزارة الثقافة الأردنية، كتاب الشهر، 2003م).**
- رماني، إبراهيم: ((المدينة في **الشعر العربي: الجزائر** نموذجاً))، **(القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م).**

- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى :((**النكت** في **إعجاز القرآن: ضمن ثلاث رسـائل** في **إعجـاز القرآن**))، تحقيق: **د.** محمد **زغلول سلام، (مصر: دار** المعارف، **١٩٦٨م).**
- رومية، د. وهب: ((**شعرنا القديم** الجديد))، **سلسلة** عالم المعرفة، **(الكويت: ا لس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).**
- الرويني، عبلة: ((الجنوبي))، **(القاهرة: مكتبة مدبولي، بدون تاريخ).**
- أبو ريشة، عمر: ((**ديوانه**))، **(** بيروت**: دار العودة، ١٩٨٨م).**
- الريمي، رحمة: ((**شعر عبد السلام هاشم حافظ: دراسة** تحليليـة))، **ط(١)، (** المدينـة المنـورة**: منشورات نادي** المدينة المنورة **الأدبي، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م).**
- زايد، د.علي عشري:((**استدعاء الشخصيات التراثية** في **الشعر العربي** المعاصـر))، **(القـاهرة: دار الفكر،١٤١٧هـ/١٩٩٧م).**
- ـــــــ ((**دراسات نقدية** في **شعرنا** الحديث))، **(القـاهرة: مكتبـة ابـن سـينا للطباعةوالنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).**
- ـــــــ **((الرحلة الثامنة للسندباد))، (القاهرة:دار ثابت،بدون تاريخ).**
- ـــــــ ((**قـراءات** في **الشـعر العـربي** المعاصـر))، **(القـاهرة: دار الفكـر العربي،١٩٩٨م).**
- ـــــــ ((**عن بناء القصيدة** الحديثة))، **(القاهرة:مكتبـة الشـباب، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م).**
- الزرزموني، إبراهيم أمين: ((**الصورة الفنية** في **شعر علي** الجارم))، **(القاهرة: دار قبـاء للطباعـة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م) .**
- الزغبي، د. أحمد: ((**الشاعر الغاضب** محمود **درويش، دلالات اللغـة، وإشـارا ا وإحالا ـا**))، **ط(١)، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م).**
- الزمخشري، محمود بن عمر: ((**الكشاف عن حقائق التن يل، وعيون الأقاويل** في **وجوه التأويـل**))، **شرحه، وضبطه، وراجعه: يوسف** الحمادي، **(القاهرة: مكتبة مصـر، بـدون تاريخ).**
- الزمر، د. أحمد قاسم:((**ظواهر أسلوبية** في **الشعر** الحديث في **اليمن: دراسـة** وتحليـل))، **ط(١)، (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م).**
- الزهري، محمد أحمد: ((**شعر الإحياء** في **اليمن: دراسة موضوعية** فنية))، **ط(١)، (صـنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م).**
- الساعي، د. أحمد بسالم: ((**حركة الشعر** الحديث في **سورية من خلال أعلامه**))، **ط(١)، (دمشق: دار** المأمون **للتراث، ١٩٩٨م).**

- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ : « **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد** »، ط(١)، (جدة: دار المنارة للنشر، ١٤١٥هـ/١٩٨٥م).
- السالم، د. السيد عبد العزيز: « **طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي** »، (الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، بدون تاريخ).
- سالم، د. نبيلة إبراهيم: « **نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية** »، ط(١)، (الرياض: إصدارات نادي الرياض الأدبي، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م).
- السامرائي، د. إبراهيم: « **البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر** »، ط(١)، (عمان، الأردن: دار الشروق، ٢٠٠٢م).
- السحرتي، مصطفى عبد اللطيف: « **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** »، ط(٢)، (جدة: مطبوعات تهامة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م).
- السرطاوي، محمود فايز إبراهيم: «**نور الدين زنكي في الأدب العربي في عصر الحروب الصليبية** »، ط(١)، (عمان: دار البشير للنشر والتوزيع، ١٤١١هـ/١٩٩٠م).
- بوسريف، صلاح: « **المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر** »، ط(١)، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٨م).
- سقيرق، طلعت: « **الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني** »، ط(١)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٣م).
- سلطان، د. منير: « **بديع التركيب في شعر أبي تمام: الكلمة والجملة** »، ط(٤)، (الإسكندرية: منشأة المعارف، ٢٠٠٢م).
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: « **كتاب مفتاح العلوم** »، (بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ).
- ابن سليم، أحمد سعيد: « **موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً: ١٣٥٠-١٤١٠هـ** »، ط(١)، (المدينة المنورة:منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي،١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).
- سلام، د. محمد زغلول: «**الأدب في العصر الأيوبي**»، (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٤م).
- سلامي، د. سميرة: « **الاغتراب في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري** »، ط(١)، (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٠م).
- سليمان، سعيد شوقي: « **توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ** »، ط(١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).
- سليمان، د. علي: « **الشعر الجاهلي، وأثره في تغيير الواقع** »، ط(١)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م).

- السماعيل، د.عبد الرحمن السماعيل:((**المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية**))، **ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥هـ).**
- سمرين، د. رجاء: ((**شعر المرأة العربية المعاصرة، ١٩٤٥-١٩٧٠م**))، **ط(١)، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٠م).**
- السوافيري، د. كامل: ((**الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر**))، **ط(١)،(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣م).**
- ـــــــــــ ((**الأدب العربي المعاصر في فلسطين: ١٨٦٠-١٩٦٠م**))، **(مصر: دار المعارف، بدون تاريخ).**
- سوسير، فردينان: ((**محاضرات في الألسنة العامة**))،ترجمة: **يوسف غازي ، ومجيد النصر، ط(١)، (لبنان: دار نعمان للثقافة، ١٩٨٤م).**
- السويد، حليمة بنت محمد: ((**القضية الفلسطينية في الشعر الإسلامي: ١٣٨٧-١٤١٠هـ**))، **ط(١)، (الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٣هـ).**
- السيد، عز الدين علي: ((**التكرار بين المثير والتأثير**))، **ط(١)، (القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٨٧م).**
- سيد، مفرح إدريس أحمد: ((**الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن السنوسي**))، **ط(١)، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م).**
- الشافعي، محمد الخضري: ((**حاشية الخضري على شرح ابن عقيل**))، **(بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م).**
- شاكر، محمود محمد: ((**نمط صعب ونمط مخيف**))، **ط(١)، (القاهرة: مطبعة المدني، ١٤١٦هـ).**
- أبو شامة، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل: ((**كتاب الروضتين في أخبار الدولتين: النورية والصلاحية**))، تحقيق: **إبراهيم الزيبق، ط(١)، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م).**
- أبو شاور، سعدي: ((**تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر**))، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م).**
- الشاويش، د. غالب بن محمد: ((**الكافي في علم العروض والقوافي**))، **ط(١)، (الرياض: مطابع أضواء البيان، ١٤١٧هـ).**
- الشايب، أحمد: ((**أصول النقد الأدبي**))، **ط(٨)، (القاهرة: مطبعة الاتحاد العربي، ١٩٧٣م).**
- شبانة، د. ناصر:((**المفارقة في الشعر العربي الحديث))، ط (١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٢م).**

- الشبيلي، محمد عبده: ((**الاتجاه الإسلامي** في **الشعر السعودي الحديث**))، **ط(١)، (الرياض: إصدار**ات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م).
- الشتوي، إبراهيم محمد: ((**أدب عبد العزيز الرفاعي: دراسة موضوعية وفنية**))، **ط(١)، (الرياض: دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ١٤١٠هـ/١٩٩٩م).**
- شرف، د. عبد العزيز: ((**الرؤيا الإبداعية** في **شعر حسن بن عبد الله القرشي**))، **ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٢م).**
- الشرع، فائز: ((**الصورة الكلية: مفهوم وإنجاز**))، **ط(١)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م).**
- الشطي، د. عبد الفتاح عبد المحسن:((**شعر محمد الفيتوري: المحتوى والفن**))، **ط(١)، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م).**
- شعث، أحمد جبر: ((**الأسطورة** في **الشعر الفلسطيني** المعاصر))، **ط(١)، (فلسطين: مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).**
- شكري، غالي: ((**أدب المقاومة**))، **(مصر: دار المعارف، ١٩٧٠م) .**
- شلبي، د. طارق سعد: ((**توظيف البناء الصرفي** في **الشعر الجاهلي: شعر الشنفري** نموذجاً))، **(القاهرة: زهرة المدائن للتوزيع والنشر، بدون تاريخ).**
- أبو شمالة، فايز: ((**السجن** في **الشعر الفلسطيني: ١٩٦٧-٢٠٠١م**))، **ط(١)، (فلسطين: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ٢٠٠٣م).**
- شوقي، أحمد: ((**الشوقيات**))، **(بيروت: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ).**
- شوقي، د. سعيد: ((**بناء المفارقة** في **المسرحية الشعرية**))، **ط(١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م).**
- ابن الشيخ، جمال الدين: ((**الشعرية العربية**))، **ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م).**
- الصائغ، د. وجدان: ((**الصورة الاستعارية** في **الشعر العربي** الحديث**: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير**))، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م).**
- الصالحي، محمد بنعيس: **((المواكب الإسلامية** في **الممالك والمحاسن الشامية))،** تحقيق: **د. حكمت إسماعيل، ط(١) (سورية: وزارة الثقافة، ١٩٩٣م).**
- صالح، بشرى مرسي: ((**الصورة الشعرية** في **النقد الحديث**))، **ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م).**
- الصبان، محمد بن علي: ((**حاشية الصبان على شرح الأشموني**))، **ط(١)، (دار الفكر للطباعة والنشر، بدون تاريخ).**

- صبح، د. علي علي: « **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر** »، **(القـاهرة: المكتبـة الأزهريـة للتراث، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).**
- صبحي، محي الدين: « **الأدب والموقف القومي** »، **ط(٢)، (سورية: منشـورات وزارة الثقافـة، ٢٠٠٤م).**
- الصحناوي، د. هدى: « **فضاءات اللون في الشعر: الشعر السوري نموذجاً** »، **ط(١)، (دمشق: دار الحصاد، ٢٠٠٣م).**
- ابن الصغير، د. محمد: « **بناء القصيدة الصوفية في الشعر العربي: أحمد التستاوي نموذجاً**»، **(المغرب: مطبعة بني يزناس، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م).**
- الصكر، د. حاتم: « **حلم الفراشة: الإيقاع الداخلي والخصائص الذهبيـة في قصـيدة النثـر**»، **ط(١)، (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م).**
- ـــــــــ «**كتابة الذات: دراسـات في وقائعيـة الشـعر**»، **ط(١)، (بـيروت: دار الشروق، ١٩٩٤م).**
- ـــــــــ « **مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائيـة لقصـيدة السـرد الحديثة**»، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م).**
- الصمادي، د. امتنان عثمان: « **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية** »، **ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م).**
- الضبع، د. محمود إبراهيم: «**قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**»، **ط(١)، (القـاهرة: الهيئـة المصرية لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م) .**
- ضيف، د. شوقي: « **البطولة في الشعر العربي** »، **(مصر: دار المعارف، سلسلة إصدارات اقـرأ، بدون تاريخ).**
- ـــــــــ «**في التراث والشعر واللغة**»، **(مصر: دار المعارف، ١٩٨٧م).**
- طبانة، د. بدوي: « **قضايا النقد الأدبي** »، **(الرياض: دار المريخ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م).**
- طبوشة، د. نبيل سليمان: «**الاتجاه الإسلامي في الشعر المصري المحافظ مـن ١٨٨٢-١٩١٩م**»، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م).**
- الطبري، أبي جعفر محمد بن جرير: **((تاريخ الطبري))، تحقيق: محمـد أبـو الفضـل إبـراهيم، (بيروت: دار السويدان، بدون تاريخ).**
- الطعمة، د. صالح جواد: « **صلاح الدين في الشعر العربي المعاصر** »، **ط(١)، (الرياض: إصدارات النادي الأدبي بالرياض، ١٣٩٩هـ) .**
- طه، المتوكل: « **إبراهيم طوقان: دراسة في شعره** » ، **(عمان: دار اللوتس، ١٩٩٢م).**

- الطوانسي، شكري: ((**مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).**
- الطيب، د. عبد الله ((**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**))، **ط(٢) (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م).**
- عاشور، سعيد عبد الفتاح: ((**الحركة الصليبية**))، **ط(٣)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م).**
- ـــــــــ ((**الناصر صلاح الدين**))، **(مصر: المؤسسة المعرفة العامة للتأليف والأنباء والنشر، بدون تاريخ).**
- عاشور، فهد ناصر: ((**التكرار** في **شعر محمود درويش**))، **ط(١)، (** بيروت: **المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م).**
- عاقل، د. فاخر: ((**معجم العلوم النفسية**))، **(** بيروت: **دار الرائد العربي، بدون تاريخ).**
- العبادي، أحمد مختار: ((في **التاريخ الأيوبي والمملوكي**))، **(مصر: مطبعة الشعاع، ١٩٩٢م).**
- عبد البديع، د. لطفي: ((**ميتا فيزيقا اللغة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م).**
- عبد التواب، د. رمضان: ((**التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه**))، **ط(١)، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).**
- ـــــــــ ((**المدخل إلى علم اللغة، ومناهج البحث اللغوي**))، **ط(١)، (القاهرة: مكتبة الخانجي، بدون تاريخ).**
- عبد الجليل، د. عبد القادر: ((**علم اللسانيات الحديثة: نظم التحكم وفواعد البيانات**))،**ط(١)، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م).**
- عبد الحافظ، د. صلاح: ((**الصنعة الفنية** في **شعر المتنبي**))، **ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٣م).**
- عبد الحميد، د. شاكر: ((**الحلم والرمز والأسطورة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م).**
- عبد الحي، د. أحمد: ((**شعر صلاح عبد الصبور: الموقف والأداة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م) .**
- عبد الدايم، د. صابر: ((**الأدب الإسلامي** بين **النظرية والتطبيق**))، **ط(١)، (الزقازيق: دار الأرقم، ١٩٩٠م).**
- عبد الغني، د. مصطفى: ((**الاتجاه القومي** في **الرواية**)) **، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٩٤م).**
- العبد، د. محمد: ((**النص والخطاب والاتصال**))، **ط(١)، (القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م).**

- عبد المطلب، د. محمد: ((**منارات الشعرية**))، **(القاهرة: دار الشروق، بدون تاريخ).**
- ـــــــــــــــ: ((**هكذا تكلم النص**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧م).**
- عبد الهادي، فيحاء قاسم: ((**نماذج المرأة البطل** في **الرواية الفلسطينية**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م).**
- عبد الواحد، د. محمود عباس: ((**قراءة النص وجماليات التلقي** بين **المذاهب الغربية وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة**))، **ط(١)، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م).**
- عبيدات، د. زهير محمود: ((**صورة المدينة** في **الشعر العربي** الحـديث))، **ط)(١)، (الأردن: دار الكندي، ٢٠٠٦م).**
- عبيد، د. محمد صابر: ((**القصيدة العربية الحديثة** بين **البنية الدلالية والبنية الإيقاعيـة**))، **(دمشـق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م).**
- عثمان، اعتدال: ((**إضاءة النص: قراءة** في **الشعر العربي** الحديث))، **ط(٢)،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).**
- أبو العدوس، يوسف: ((**الاستعارة** في **النقد الأدبي** الحديث: **الأبعاد المعرفية والجماليـة**))، **ط(١)، (الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م).**
- عراق، د. عبد البديع: ((**صورة الشهيد** في **الشعر الفلسطيني المعاصر**))،**(القدس: المطبعة العربيـة الحديثة، ٢٠٠٢م).**
- العريني، د. عبد الله بن صالح : ((**الاتجاه الإسلامي** في **أعمال** نجيب **الكيلاني القصصـية**)) **ط(١)، (الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤٠٩هـ).**
- ــــــــــــــــ: ((**شعر جهاد الروم**))، **ط(١)، (الرياض: سلسلة مشـروع وزارة التعلـيم العالي لنشر ألف رسالة علمية، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م).**
- عزام، محمد: ((**بنية الشعر الجديد**))، **ط(١)، (الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، ١٩٧٦م).**
- العزب، د. محمد أحمد: ((**دراسات** في **الشعر**))، **(القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بدون تاريخ).**
- ــــــــــــــــ: ((**عن اللغة والأدب والنقد: رؤية فنية**))، **ط(١)، (مصـر: دار المعـارف، ١٩٨٠م).**
- عز الدين، د. يوسف: ((**التجديد** في **الشعر الحديث: بواعثه النفسية وجذوره الفكرية**))، **(جـدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م).**

- العسكري، أبو هلال: الحسن بن عبد الله: «**الصناعتين: الكتابة والشعر**»، تحقيق: **محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم،** ط(١)، **(مصر: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م).**
- العشماوي، د. محمد زكي: «**الأدب وقيم المعاصرة**»، **(بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠م).**
- عصفور، د. جابر: «**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**»، **ط(٣)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م).**
- ــــــــــــ «**ذاكرة الشعر**»، **(القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م).**
- عطوات، محمد عبد الله: «**الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من: ١٩١٨-١٩٨٦م**»، **ط(١)، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م).**
- العطوي، د. مسعد بن عيد: «**الاتجاهات الفنية في الشعر إبان الحروب الصليبية**»، **ط(١) ، (الرياض: مكتبة التوبة، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).**
- عطية، أحمد محمد: «**حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث**»، **(مصر: دار المعارف، ١٩٨٢م).**
- العظمة، د. نذير: «**مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية**»، **ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي في جدة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).**
- العف، د. عبد الخالق محمد: «**التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر**» **ط(١)، (غزة: مطابع مركز شاد الشوا الثقافي، ٢٠٠١م).**
- عفيفي، د. محمد الصادق: «**التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد**»، **ط(١)، (الباحة: منشورات نادي الباحة الأدبي، ١٤١٧هـ).**
- ــــــــــــ «**عبد الله بن إدريس شاعراً وناقداً**»، **ط(١)، (المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).**
- العفيفي، د. محمد أبو الفتوح: «**البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية: عنترة بن شداد نموذجاً**»، **ط(١)، (القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).**
- العقاد، آمنة عبد الحميد: «**محمد حسن عواد شاعراً**»، **ط(١)، (جدة: مكتبة المدني، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م).**
- العقاد، عباس محمد، والمازني إبراهيم عبد القادر: «**الديوان**»، **ط(٣)، (القاهرة: مطبعة الشعب، بدون تاريخ).**
- ــــــــــــ «**اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**»، **(بيروت: المكتبة العصرية، بدون تاريخ).**
- العلاق، د. علي جعفر: «**الدلالة المرئية: قراءات في شعر القصيدة الحديثة**»، **ط(١)، (الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢).**

- ـــــــــــ«الشعر والتلقي »، ط(١)، (الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م).
- علي، د. عبد الرضا: « الأسطورة في شعر السياب»، ط(١)، (بيروت:دار الرائد العربي، ١٩٨٤م).
- ـــــــــــ« دراسات في الشعر العربي المعاصر: القناع التوليف، الأصول »، ط(١)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م).
- العليان، د. علي بن نفيع: « أهداف الجهاد وغايته »، ط(١)، (الرياض: دار الوطن للنشر والتوزيع، ١٤١١هـ).
- عمارة، د. السيد: « الحوار في القصيدة العربية إلى ابة العصر الأموي »، ط(١)، (١٤١٤هـ / ١٩٩١م، بدون معلومات أخرى) .
- عمار، د. محمود إسماعيل: « صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي »، ط(١)، (أ ا: منشورات نادي أ ا الأدبي، ١٤٢٤هـ).
- عمر، د. أحمد مختار: « علم الدلالة »، ط(٤)، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣م)
- العوادي، د. عدنان حسن: «الشعر الصوفي»، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بدون تاريخ).
- عبيد، د. رجاء: « التجديد الموسيقي في الشعر العربي »،(الإسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ).
- ـــــــــــ « لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث »،(الإسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ).
- أبو عوف، عبد الرحمن: « القمع في الخطاب الروائي العربي »، ط(١)، (القاهرة: مركز القاهرة لدرسات حقوق الإنسان، ١٩٩٩م).
- عوين، د. أحمد: « أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان »، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بدون تاريخ).
- ـــــــــــ « القول الشعري: منظورات معاصرة »، (الإسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ).
- العيد، د. يمنى: « في القول الشعري »، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م).
- عيد، د. يوسف: « أصوات الهزيمة في الشعر الأندلسي »، ط(١)، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٣م)
- العيسى، إسماعيل جبرائيل: « نقض أصول الشعر الحُر »، ط(١)، (الأردن: دار الفرقان، ١٤٠٦هـ).

- أبو غالي، د. مختار: «توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحـديث»، ط(١)، (جامعـة: الكويت: لجنة التأليف والنشر، ١٩٩٧م).
- ـــــــــ «المدينة في الشعر المعاصر»، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).
- غاليم، محمد: «التقويم الدلالي في البلاغة والمعجم»، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م).
- الغامدي، د. سعيد بن ناصر: «الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها»، ط(٢)، (جـدة: دار الأندلس الخضراء، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م).
- الغامدي، عبد الله سعيد محمد: «صلاح الدين والصليبيون: استرداد بيت المقدس»، (مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م).
- الغذامي، د. عبد الله بن محمد: «ثقافة الأسئلة: مقالات في النقـد والنظريـة»، ط(١)، (جـدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).
- ـــــــــ «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة في نموذج إنساني معاصر»، ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).
- ـــــــــ «الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربيـة لموسـيقى الشـعر الحديث»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).
- الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن: «الصورة الفنية في الشعر العربي: مثالٌ ونقد»، (القاهرة: الشـركة العربية للنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).
- غنيم، أحمد: «عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة مـدبولي، ١٩٩٨م).
- غيلان، د. حيدر محمود: «الصورة الشعرية في النقدين العربي والإنجليزي»، ط(١)، (صـنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م).
- الفارسي، د. سعيدة خاطر: «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب»، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م).
- الفارسي، محمد: «الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م).
- فريز، جيمس: «أدونيس أوتموز»، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ط(٣)،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م).
- فضل، د. صلاح: «إنتاج الدلالة الأدبية»، ط(١)، (القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيـع، ١٩٨٧م).

- ــــــــــــــــ ((تحولات الشـعرية العربيـة))، ط(١)، (بـيروت: دار الآداب للنشـر والتوزيع، ٢٠٠٢م).
- ــــــــــــــــ ((شفرات النص))، ط(١)، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩م).
- ــــــــــــــــ ((نظرية البنائية في النقد الأدبي))، ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافيـة العامة، ١٩٨٧م).
- فوزي، د. منير: ((صورة الدم في شعر أمل دنقل))، ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م).
- قاسم، سيزا: ((بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ))، ط(١)، (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥م).
- القاعود، د. حلمي: ((الرواية التاريخية في أدبنا الحديث))، ط(١)، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م).
- ــــــــــــــــ ((محمد صلى الله عليه وسلم في الشعر الحديث))، ط(١)، (مصر:دار الوفاء للطباعة والنشر، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م).
- القرطاجني، حازم: ((منهاج البلغاء وسراج الأدباء))، تحقيق: محمد الحبيب بـن الخوجـة، ط(٣)، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م).
- ــــــــــــــــ قصاب، د. وليد:((قضية عمود الشعر في النقد العربي: ظهورها وتطورها))، ط(١)، (الدوحة: دار الثقافة، ١٤٢١هـ/ ١٩٩٢م).
- القصيري، د. فيصل صالح: ((بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصـرة))، ط(١)، (عمـان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م).
- قطب، سـيد: ((في النقـد الأدبي: أصـوله مناهجـه))، ط(١)، (بـيروت: دار الشـروق، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م).
- القط، د.عبد القادر: ((الاتجاه الوجداني في الشعر العـربي المعاصـر))، (بـيروت: دار النهضـة، ١٩٨١م).
- قطوس، د. بسام: ((وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث))، ط(١)، (الأردن: دار الكنـدي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م).
- القعود، عبد الرحمن بن محمد: ((الإ ام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر، وآليـات التأويـل))، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: ا لس الوطني للثقافـة والفنـون والآداب، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م).
- ــــــــــــــــ ((الوضوح والغموض في الشعر العـربي))، ط(١)، (الريـاض: مطـابع الفرزدق، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م).

- القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق: ((**العمدة** في **صناعة الشعر ونقده**))، تحقيق: **د. النبوي عبد الواحد شعبان، ط(١)، (القاهرة: مكتبة** الخانجي، **١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م).**
- قميحة، د. جابر: ((**الأدب** بين **عدالة الموضوعية وجناية التطرف**))، **ط(١)، (** بيروت: **دار الدار اللبنانية، ١٤١٨هـ).**
- ـــــــــــــ ((**التراث الإنساني** في **شعر أمل دنقل**))، **ط(١)، (القاهرة: هجر للطباعة والنشر، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م).**
- كامبل، روبرت ب: **((أعلام الأدب العربي المعاصر:** سير و سيرة ذاتية **))، ط (١)، (** بيروت: **الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٩٦ م).**
- الكبير، د. حسن أحمد:((**تطور القصيدة الغنائية** في **الشعر العربي** الحديث **من ١٨٨١-١٩٣٨م**))، **(القاهرة: دار الفكر، بدون تاريخ).**
- ابن كثير، أبو الفداء الدمشقي: ((**البداية والنهاية**))، تحقيق: **د.** أحمد **أبو ملحم وزملاؤه، (** بيروت: **دار الريان للتراث، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م).**
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر القرشي: ((**طبقات الفقهاء الشافعيين**))، تحقيق: أحمد **عمر هاشم وزميله، (مصر: مكتبة الثقافة الدينية، ١٤١٣هـ).**
- كريستيفا، جوليا: ((**علم النص**))، ترجمة: **فريد الزاهي: (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩١م).**
- الكركي، د. خالد: ((**الصائح المحكي: صورة المتنبي** في **الشعر العربي** الحديث))، **ط(١)، (** بيروت: **المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م).**
- أبو كريشة، د. طه مصطفى: ((**أصول النقد الأدبي**))، **ط(١)، (** بيروت: **مكتبة لبنان، ١٩٩٦م).**
- كساب، د. جودت: ((**الخطاب الشعري العربي** الحديث: **المصادر والآليات**))، **ط(١)، (عمان: مؤسسة** حمادة **للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م).**
- كلر، جوناثان: ((**الشعرية البنوية**))، ترجمة: **السيد إمام، ط(١)، (القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٠م).**
- كندي، محمد علي: ((**الرمز والقناع** في **الشعر العربي** الحديث))، **ط(١)،** بيروت: **دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م).**
- كنفاني، غسان: ((**أدب المقاومة** في **فلسطين المحتلة: ١٩٤٨-١٩٦٨م**))، **ط(١)، (**بيروت: **مؤسسة الدراسات العربية، ١٩٦٨م).**
- كنوني، محمد: ((**اللغة الشعرية: دراسة** في **شعر** حميد **سعيد**))، **ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧م).**

- كولر يدج: ((**الخيال الرمزي**))، ترجمة: **عيسى على العاكوب، (بيروت: معهد الإنماء العـربي، ١٩٩٢م).**
- كوهين، جان: ((**بنية اللغة الشعرية**))، ترجمة: **محمد الولي، ومحمد العمري، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م).**
- كوين، جون: ((**بناء اللغة الشعرية**))، ترجمة: **د. أحمد درويش، ط(٣)، (مصـر: دار المعـارف، ١٩٩٣م).**
- الكيلاني، د. ماجد عرسان:((**هكذا ظهر جيل صلاح الدين، وهكذا عـادت القـدس**))، **ط(٢)، (الإمارات العربية المتحدة: دار القلم، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م).**
- الكيلاني، محمد سيد: ((**الحروب الصليبية، وأثرها** في **الأدب العربي** في **مصر والشـام**))، **ط(٢)، (القاهرة: دار الفرجاني، ١٩٨٤م).**
- الكيالي، د. عبد الرحمن: ((**الشعر الفلسطيني** في **نكبة فلسـطين**))، **ط(٢)، (بـيروت: المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م).**
- كيلطو، عبد الفتاح: ((**الحكاية والتأويل: دراسات** في **السرد العربي**))، **ط(١)، (الدار البيضـاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م).**
- كيوان، د. عبد العاطي: ((**الشخصية المصرية** في **الشعر الحديث**))، **ط(١)،(القـاهرة: مكتبـة النهضة المصرية، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م).**
- لحمداني، د. حميد: ((**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**))، **ط(٣)، (الـدار البيضـاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م).**
- لوتمان، يوري: ((**تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**))، ترجمة **د. محمد فتوح أحمد، (مصـر: دار المعارف، ١٩٩٥م).**
- المباركي، محمد بن هادي: ((**الاتجاه الإسلامي** في **النثر الفني** في **العصر الأيوبي**))، **ط(١)، (الرياض: إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م).**
- مبروك، د. مراد عبد الرحمن: ((**الدم وثنائية الدلالة**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ١٩٩٧م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ((**العناصر التراثية** في **الرواية العربية** في **مصر**))، **ط(١)، (مصـر: دار المعارف، ١٩٩١م).**
- مجاهد، أحمد: ((**أشكال التناص الشعري: دراسة** في **توظيف الشخصيات التراثية**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).**
- ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ((**مغامرات القصيدة المعاصرة**))، **(القاهرة: ٢٠٠٠م، بـدون معلومـات أخرى).**

- مجموعة باحثين: ((**بدر بدير: دراسة موضوعية فنية**))، تحرير: **د. حسين علي محمد، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بدون تاريخ).**
- مجموعة باحثين: ((**الحلقة النقدية** في **مهرجان جرش الثالث عشر**))، **ط(١)،** (بيروت: **المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م).**
- مجموعة باحثين: ((**التجديد** في **القصيدة العربية الحديثة**))، **ط(١)، (القاهرة: مؤسسة** يماني الخيرية، **جائزة** محمد حسن فقي، **الدورة الثالثة،١٤١٨هـ/١٩٩٨م).**
- مجموعة باحثين: ((**دور الأدب** في **الوعي القومي العربي**))، **ط(٣)، (** بيروت: **مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٤م).**
- مجموعة باحثين: ((**القدس** في **الشعر العربي**))، **ط(١)، (القاهرة: مؤسسة** يماني الخيرية، **جائزة محمد حسن فقي، الدورة السادسة، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٠م).**
- مجموعة باحثين: **((الموسوعة العربية العالمية))، ط(٢)، (مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م).**
- مجموعة من أساتذة الجامعات: ((**عبده بدوي شاعراً وناقداً**))، **(الكويت: جامعة الكويت،** فبراير، **٢٠٠٠م).**
- الحسن، أحمد عبد الله صالح: ((**حسين سرحان: دراسة نقدية**))، **ط(١)، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي** بجدة، **١٤١١هـ/ ١٩٩١م).**
- محمد، د. حسين علي: ((**المسرح الشعري عند عدنان مردم بك: اتجاهاته الموضوعية وقضاياه الفنية**))، **(القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م).**
- محمود، د. حسني :((**شعر المقاومة الفلسطينية: دورة، وواقعه** في **عهد الانتداب**)) ، **(الأردن: الوكالة العربية للتوزيع والنشر، بدون تاريخ).**
- محمود، د. عبد الرحمن عبد السلام: ((**فلسفة الموت والميلاد: دراسة** في **شعر السياب**))، **(أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م).**
- المحيش، د. نبيل: ((**شعر الجهاد** في **العصر الحديث**))، **ط (١) ، (١٤٠١ هـ /١٩٩٧م).**
- المخضوب، د. لطيفة عبد العزيز:((**القص الشعري** في **الإبداع السعودي المعاصر**))، **ط(١)،(الرياض: مطابع الشبل للنشر والتوزيع والطباعة، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م).**
- أبو مراد، د. فتحي محمد رفيق: ((**الرمز** في **شعر محمود درويش**))، **ط(١)، (الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م).**
- ـــــــــــــــ ((**شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**))، **ط(١)، (الأردن:** عالم **الكتب الحديث، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م).**

- مرتاض، د. عبد الملك: ((في **نظرية السرد: بحث** في **تقنيات السرد**))، **سلسلة عالم المعرفة، ط(١)، (الكويت: ا لمس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م) .**
- مريدن، عزيزة: ((**القصة الشـعرية** في **العصـر الحـديث**))، **ط(١)، (دمشـق: دار الفكـر، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م).**
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: ((**شرح ديوان الحماسة**))، **نشره:** أحمد **أمين، وعبـد السلام هارون، ط(١)، (** بيروت: **دار الجيل، ١٤١١هـ/١٩٩١م).**
- المساوي، عبد السلام: ((**البنيات الدالة** في **شعر أمل دنقل**))، **(دمشق: منشورات** اتحاد **الكتـاب العرب، ١٩٩٤م).**
- المسدي، د. عبد السلام: ((**الأسلوبية والأسلوب :** نحو **بديل ألسني** في **نقد الأدب**))، **(تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧م).**
- المصري، د. جميل عبد الله محمد: ((**شخصية صلاح الدين الإسلامية من خلال كتـاب النـوادر السلطانية**))، **(مكة المكرمة: دار أم القرى للنشر والتوزيـع، ١٤١٣هـ ـ/ ١٩٩٢م).**
- المصري، د. يسرية يحيى: ((**بنية القصيدة** في **شعر** أبي تمام))، **(القاهرة: الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، ١٩٩٧م).**
- مصطفى، المويفن: ((**تشكل المكونات الروائية**))، **ط(١)، (سورية: دار الحوار، ٢٠٠١م).**
- مطلوب، د. أحمد: ((في **الشعر العربي** الحديث))، **ط(١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢م).**
- **((** معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين **))، ط (١)، (الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيـز البابطين للإبداع الشعري ١٩٩٥ م).**
- المعري، أبو العلاء: ((**رسالة الغفران**))، تحقيق **وشرح: عائشة عبد الـرحمن " بيـت الشـاطئ "، ط(١)، (مصر: دار المعارف، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م).**
- ابن معصوم، علي صدر الدين: ((**أنوار الربيع** في **أنواع البديع**))، **حققه: شاكر هادي شكر، ط(١) ، (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م).**
- المغنج، خديجة حسين: ((**استلهام التراث** في **شعر عبـد العزيـز المقـالح**))، **ط(١)، (صـنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م)**
- مغنية، أحمد جواد: ((**الغربة** في **شعر** محمود **درويش: ١٩٧٢-١٩٨٢م**)) ، **ط(١)، (**بيروت**: دار الفارابي، ٢٠٠٤م).**
- مفتاح، د. محمد: ((تحليل **الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**))، **ط(٣)،(الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م).**

- المقالح، د. عبد العزيز: «**أزمة القصيدة الجديدة**»، **ط(١)، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨١م).**
- ـــــــــ: «**صدمة الحجارة: دراسة في قصيدة الانتفاضة**»، **ط(١)، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م).**
- الملائكة، نازك: «**قضايا الشعر المعاصر**»، **ط(٢)، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢م).**
- مندور، د. محمد: «**النقد والنقاد المعاصرون**»، **(دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ).**
- منصور، إبراهيم محمد: «**الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر**»، **ط(١)، (القاهرة: دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢١هـ/١٩٩٩م).**
- المنصوري، د. أحمد مقبل: «**اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف**»، **(صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م).**
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم : «**لسان العرب**»، **ط(٣)، (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م).**
- ابن منقذ، أسامة: «**البديع في نقد الشعر**»، تحقيق: **د. أحمد أحمد بدوي ، (سورية: مطبعة الحلبي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م).**
- منير، سامي: «**ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث**» ، **ط(١)، (الإسكندرية: الهيئة العربية للكتاب، ١٩٧٩م).**
- المهوس، عبد الرحمن إبراهيم: «**الشعر السعودي المعاصر: دراسة في انزياح الإيقاع**»، **ط(١)، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الشهر، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م).**
- الموافي، د. محمد عبد العزيز: «**المسرح الشعري عند شوقي**»، **ط(٢)، (المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).**
- موسى، د. إبراهيم نمر: «**آفاق الرؤية الشعرية: دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**»، **ط(١)، (فلسطين: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥م).**
- الموسى، د. خليل: «**بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**» ، **(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م) .**
- ـــــــــ: «**قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**»، **(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م).**
- أبو موسى، د. محمد محمد: «**البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، وأثرها في الدراسات البلاغية**»، **ط(١)، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م).**
- ـــــــــ: «**التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان**»، **ط(٤)، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).**

- ـــــــــــ ((خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني))، ط(٤)، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).
- ـــــــــــ ((دراسة في البلاغة والشعر))، ط(١)، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م).
- ـــــــــــ ((المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني))، ط(١)، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).
- وادي، د. طه: ((جماليات القصيدة المعاصرة))، ط(١) ، (مصر: دار المعارف، ١٩٩٤م).
- ـــــــــــ ((شعر شوقي الغنائي والمسرحي))، ط(٣)، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٥م).
- ابن واصل، جمال الدين محمد بن سالم: ((مفرج الكروب في أخبار بني أيوب))، تحقيق: د. جمال الدين الشيال، (القاهرة: الإدارة العامة للثقافة بمصر، ١٣٩٧هـ/١٩٥٣م).
- الوجي، عبد الرحمن: ((الإيقاع في الشعر العربي))، ط(١)، (دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م).
- الوراكلي، د. حسن: ((المضمون الإسلامي في شعر علال الفارسي))، ط(١)، (الرباط: مكتبة المعارف، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م).
- الورتاني، خميس: ((الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجاً))، ط(١)، (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م).
- الورقي، د. السعيد: ((لغة الشعر في الشعر العربي))، (مصر: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م).
- الوصيفي، د. عبد الرحمن محمد : ((تراسل الحواس في الشعر العربي القديم))، ط(١)، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م).
- ـــــــــــ ((المستدرك من شعر بني عامر من الجاهلية حتى أواخر العصر الأموي ١٣٢هـ))، جمع، وتحقيق، دراسة))، ط(١)، (المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م).
- الوقيان، خليفة :((القضية العربية في الشعر الكويتي))، ط(١)، (الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٧٧م).
- الوهيبي، فاطمة عبد الله: ((نظرية المعنى عند حازم القرطاجني))، ط(١)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م).
- ياغي، د. عبد الرحمن: ((دراسات في شعر الأرض المحتلة))، (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربي، ١٩٦٩م).

- ياكبسون، رومان: ((**قضايا الشعرية**))، **ترجمة:** محمد **الولي، ومبارك حنون، ط(١)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م).**
- يحياوي، رشيد: ((**الشعر العربي الحديث: دراسة** في **المنجز النصي**))، **(الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٩٨م).**
- اليحيى، فرحان: ((**أزمة المواطنة** في **شعر الجواهري: دراسة تحليلية** في **ضوء المنهج التكاملي**))، **ط(١)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م).**
- يوسف، آمنة: ((**تقنيات السرد**))، **ط(١)، (سورية: دار الحوار، ١٩٩٧م).**
- يونس، د. علي: ((**نظرة جديدة** في **موسيقى الشعر العربي**))، **(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م).**

* * *

ثالثاً: المقالات والبحوث:

- اصطيف، عبد النبي: ((**خيط التراث** في **نسيج الشعر العربي الحديث**))، **مجلة فصول: (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٥، ع ٢، ١٩٩٦م)**
- بو حمالة، بنعسي: ((**الرؤية الأورفية: الوعي والملكة** في **شعر الفيتوري**))، **مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٧، ع ١-٢، أكتوبر، ١٩٨٦م/ مارس ١٩٨٧م) .**
- بن حميد، رضا: ((**الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**))، **مجلة فصول،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٥، ع٢، ١٩٩٦م).**
- الثبيتي، د. جريدي سليم المنصور: **((الرمزي والروحي والمقدس:))** مجلة **علامات** في **النقد،(جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة،مج ١٣، جزء ٥٢، ١٤٢٥هـ).**
- الحارثي، د. محمد بن مريسي: ((**تشكيلات** في **شعرنا المعاصر**))، **بيادر، (ملف ثقافي إبداعي يصدره نادي أبها الأدبي، ع١٥، ربيع الثاني، ١٤١٦هـ).**
- ــــــــــــــــ ((**الثقافة الشعرية بين التقليد والاستعاب: قصيدة التفعيلة نموذجاً**))، **بحث مخطوط قدم للمؤتمر الخامس للنقد الأدبي، (الأردن: جامعة جرش الأهلية ٧-٢٠٠٢/٥/٩م).**
- ــــــــــــــــ ((**من إجراءات النقد العربي الحديث**))، **بحث مخطوط، ١٤١٠هـ).**
- الحجمري، عبد الفتاح: ((**هل لدينا رواية تاريخية**))، **مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، مج١٦، ع٣، ١٩٩٧م).**

- حسنين، أحمد طاهر: « المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم »، مجلة فصـول، (القـاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مج٣،ع٢، يناير/ فبراير، مارس، ١٩٨٣م).
- حداد، د. علي: « جدل الوعي وسؤال الذات: تأملات في المشهد الشعري اليمني الجديد »، مجلة الثقافة، (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، س١٣، ع٧١، إبريل، ٢٠٠٤م).
- حنطور، د. محمد أحمد: « الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصربين التوظيف والتحريـف »، بيادر، (ملف ثقافي إبداعي يصدره نادي أ ـا الأدبي، ع٢١، جمـادى الأولى، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).
- خفاجي، د. عبد المنعم: « نازك الملائكة وقصيد ا بيني يدي الله »، مجلة فكر وإبداع، (القـاهرة: رابطة الأدب الحديث، ج٢١، أكتوبر، ٢٠٠٣م).
- دراج، د. فيصل: « توفيق زياد: شاعر الواقعية المقاتلة »، مجلة شؤون فلسطينية، (منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ع٥٣-٥٤، يناير/ فبراير، ١٩٧٦م).
- الرواشدة، سامح عبد العزيز: « تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر »، مجلة مؤتـة للبحوث والدراسات، (الأردن: جامعة مؤتة، مج١٢، ع٢،١٩٩٧م).
- ـــــــــــــ « ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث، وإشكالية التأويل »، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات(الأردن: جامعة مؤتة، مج١٢،ع١٢، ١٩٩٧م).
- الرومي، د.نورية صالح:«الخطاب القومي في شعر عبد الله حسين: دراسة نصية»، مجلة دراسـات يمنية، (صنعاء: مركز الدراسات والبحـوث الـيمني،ع٦٥،إبريـل/يونيـو، ٢٠٠٢م).
- زايد، د. علي عشري: « توظيف التراث في شعرنا المعاصر »، (القاهرة: الهيئة المصـرية العامـة للكتاب، مج١، ع١، ١٩٨٠م).
- الزهراني، د. صالح سعيد: « سفينة تبحرفي شرارة: بحث في الرؤيا الجديدة للعالم عند أدونيس »، العقيق: ملف ثقافي، (المدينة المنورة: إصدارات النادي الأدبي بالمدينة المنـورة، مج٨، محرم – جمادى الثانية، ١٤١٦هـ).
- ـــــــــــــ « الغموض في القصيدة العربية الحديثة »، مجلة جامعة أم القـرى، (مكـة المكرمة: س١٠، ع١٦ اللغة العربية وآدا ا، (٢)، ١٤١٨هـ).
- ـــــــــــــ « الفلسفة الجمالية عند حمزة شحاته »، مجلة جامعـة أم القـرى،(مكـة المكرمة، ج ٤، ع٢٤، ربيع الأول، ١٤٢٣هـ).
- الزهراني، د. عبد الله بن إبراهيم: « من أزمة الإيقاع في الشعر العربي الحديث » مجلـة جامعـة أم القرى، (مكـة المكرمـة، س١٠، ع١٦، اللغـة العربيـة وآدا ـا، (٢)، ١٤١٨هـ).

- سليمان، خالد: ((ظاهرة الغموض في الشعر الحُر))، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب، مج٧، ع١-٢، ١٩٨٦م/ ١٩٨٧م).
- أبو سمرة، د. عبد الهادي محمد: ((ثلاثية الحجر والسجن والشهادة في ديوان: ا د ينحني أمـامكم للشاعر عبد الناصر صالح))، مجلة فكر وإبـداع، (القـاهرة: رابطـة الأدب الحديث، جزء٣١، ٢٠٠٣م).
- أبو شمالة، فايز: ((القدس في الشعر الفلسطيني والعبري))، الشـعراء: مجلـة فصـلية ثقافيـة، (فلسطين: المركز الثقافي الفلسطيني، ع٢٢، خريف، ٢٠٠٣م).
- صالح، د. محسن محمد: ((معركة الكرامة كما تنقلها الوثائق البريطانية))، ا لة العربيـة للعلـوم الإنسانية، (الكويت: س٢١، ع٨٣، ٢٠٠٣م).
- الطامي، أحمد صالح: ((إشكالية المصطلح: الشعر الحديث: الشعر الحُر نموذجاً))، مجلة علامـات في النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جزء ٣٠، مج٨، شعبان، ١٤١٩هـ/ ديسمبر، ١٩٩٨م).
- الطرابلسي، محمد الهادي: ((من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشـعر)) مجلـة فصـول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- عبد الدايم، د. صابر: ((أبعاد توظيف الشخصية التراثية الإسلامية في الشعر المعاصـر))، بيـادر، (ملف ثقافي إبداعي يصدره نادي أ ا الأدبي، ع٢٣، محـرم، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م).
- ـــــــــــــــ ((ملامح التشكيل الأسلوبي والإيقاعي في شعر محمد إبراهيم أبو سنة))، مجلة كلية اللغة العربيـة، (الزقـازيق: جامعـة الأزهـر، ع١٣، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م).
- عبد السميع، حسنة: ((الرمز الجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة))، مجلة فصول، (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٤، ع٢، ١٩٩٥م).
- العرجان، د. جهاد يوسف: ((جذور الرفض في ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس لأمـل دنقل))، مجلة فكر وإبداع، (القاهرة: رابطة الأدب الحـديث، جـزء ٢٣، فبراير، ٢٠٠٤م).
- عصبة، محمد عبد الله: ((إيقاعات الفعل في بيت القصيد))، مجلة الحكمة، (صنعاء: اتحاد الكتـاب والأدباء اليمنيين، ع٢٢٤-٢٢٥، ٢٠٠٣هـ).
- عصفور، د. جابر: ((أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي))، مجلة فصول، (القـاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مج١، ع٤، ١٤١٠هـ/ ١٩٨١م).

- عطية، حسن: ((**الوعي التاريخي، ومعادلة المثقف- السلطة** في **أعمال ونوس: آنية الوقائع**))، مجلـة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م).**
- العلاق، د. علي جعفر: ((**البنية الدرامية** في **القصيدة الحديثة: دراسة** في **قصيدة الحرب**))، مجلـة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع١-٢، ١٩٨٧م).**
- ـــــــــــ ((**شعرية الرواية**))، مجلة **علامات** في **النقد، (جدة: إصـدارات النـادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٦، جزء٢٣، ذو القعدة، ١٤١٧هـ).**
- عواد، محمد: ((**الأرض اليباب، وأنشودة المطر: معالم بارزة** في **طريق الحداثة**))، مجلـة **فصـول، (القاهرة: الهيئة المصرية العمة للكتاب، مج١٥، ع٣، ١٩٩٦م).**
- العويمر، أحمد: ((**أحفاد صلاح الدين** بين **مؤامرات الأعداء وخذلان الأصدقاء**))، مجلـة **البيـان، (لندن: المنتدى الإسلامي، ع٧٦، ذو الحجة، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م).**
- عيد، د. رجاء: ((**الأداء الفني والقصيدة الجديدة**))، مجلة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب، مج٧، ع١-٢، ١٩٨٦م/ ١٩٨٧م).**
- عزول، فريال جبوري: ((**لغة الضد الجميل** في **شعر الثمانينات: النمـوذج الفلسـطيني**))، مجلـة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مـج٧، ع١-٢، ١٩٨٦م/ ١٩٨٧م).**
- فرنجية، بسام خليل: ((**الاغتراب** في **أدب حليم بركات: رواية ستة أيام**))، مجلة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٤، ع١، ١٩٨٣م).**
- فريد، ماهر شفيق: ((**أثر إليوت** في **الأدب العربي الحديث**))، مجلة **فصول،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١-٤، ١٩٨١م).**
- قاسم، قاسم عبده: ((**الشعر والتاريخ**))، مجلة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتـاب، مج٣، ع٢، ١٩٨٣م).**
- قميحة، د. جابر: ((**من آليات الفن القصصي** في **شعر نجيب الكيلاني: الرمز والقنـاع**))، مجلـة **الأدب الإسلامي، عددها الخاص عن نجيب الكيلاني، (بيروت: س٣، ع٩-١٠، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥-١٩٩٦م).**
- مبروك، مراد عبد الرحمن: ((**جماليات التشكيل المكاني** في **البكاء** بين **يدي زرقاء اليمامة**))، مجلـة، **علامات** في **النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جـزء ٣٤، ع٣، مج٣، شعبان، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م).**
- محمد، د. عبد الله الناصر حسن: ((**قراءة** في **خصائص شعر الانتفاضة**))، **العقيـق، ملـف ثقـافي، (المدينة المنورة: إصدارات النادي الأدبي بالمدينة المنورة، مج١٧، ع٣٣-٣٤، ١٤٢١هـ).**

- محمد، عشتار داود: ((**تقنية التوازي** في **الشعر الحديث**))، مجلة **الوقف الأدبي، (دمشق: إصـدارات اتحاد الكتاب العرب، ع ٤٢١، ٢٠٠٦ م).**
- مصطفى، أحمد عنتر: ((**الحس الساخر** في **شعر صلاح عبد الصبور**))، مجلة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٢، ع١، ١٩٨١م).**
- المغربي، د. حافظ محمد جمال الدين: **((شعرية المكان والزمان))،** مجلة **علامات** في **النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي** بجدة،**مج ١٣، جزء ٥٢، ١٤٢٥هـ).**
- المقالح، د. عبد العزيز: ((**شعرية اللون: قراءة** في **كائنات مملكة الليل**))، مجلة **فصول، (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١، ع٣، ١٩٩٦م)**
- المنصوري، د. زهير أحمد: ((**ظاهرة التكرار** في **شعر** أبي **القاسم الشابي: دراسة أسـلوبية))،** مجلـة **جامعة أم القرى، (مكة المكرمة: مج١٣، ع٢١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م).**
- نصير، أمل: ((**المفارقة** في **كافوريات** المتنبي))، مجلة **أبحاث اليرمـوك، (الأردن: مـج١٥، ع٢، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م).**
- أبو نضال، نزيه: ((**السمات الفنية** في **رواية القمع العربية**))، مجلة **فصول، (القـاهرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مج١٦، ع٣، ١٩٩٧م).**
- الوراكلي، د. حسن: ((**من تجليات الرؤية** في **النص الشعري** المغربي الحديث))، مجلة **علامـات** في **النقد، (جدة: إصدارات النادي الأدبي الثقافي** بجدة، **جزء ٣٩، مـج١٠، ذو القعدة وذو الحجة، ١٤٢١هـ).**
- يان، موركارفسكي: ((**اللغة المعيارية، واللغة الشعرية**))، ترجمة: **إلفت كمال الروبي،** مجلة **فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٥،ع١، ١٩٨٤م).**

*** * ***

رابعاً: الرسائل العلمية المخطوطة:

- إسماعيل بنجر، نجاة حسن بصري: ((**الصورة الفنية** في **الشعر السعودي من خلال أعلامه**))، **رسالة ماجستير ، (جدة: كلية التربية للبنات، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)**
- بركة، نظمي محمود: ((**العناصر الدرامية** في **القصيدة الفلسطينية المعاصرة**))، **رسـالة دكتـوراه، (القاهرة: جامعة عين** شمس، **كلية الآداب، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م).**
- بيومي، محمد رمضان محمود: ((**أثر الانتفاضة الفلسطينية** في **الشعر العـربي المعاصـر**))، **رسـالة ماجستير، (جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م).**

- تيم، محمد شحادة: ((**الاتجاه الإسلامي عند الشعراء الفلسطينيين من منتصف القرن الرابع عشر حتى بداية القرن الخامس عشر**))، **رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م).**
- الجمل، حسن أحمد علي حمود:((**القدس في الشعر العربي بين الحروب الصليبية والهجمة الصهيونية**))، **رسالة دكتوراه، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م).**
- الحارثي، طيب أحمد: ((**أثر الموروث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي الحديث: شعر المحافظين**))، **رسالة دكتوراه، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٢٠هـ / ١٤٢١هـ).**
- الحازمي، ناصر بن محمد: ((**الحياة العلمية في دمشق في العصر الأيوبي**))، **رسالة ماجستير، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، كلية الشريعة، ١٤٢١هـ) .**
- الحربي، حنان سعدي إبراهيم: ((**صلاح الدين الأيوبي في شعر معاصريه**))، **رسالة ماجستير، (المدينة المنورة، جامعة الملك عبد العزيز، كلية التربية، ١٤١٠هـ).**
- الدخيل، حمد بن ناصر: ((**أثر الحروب الصليبية في الشعر العربي**))، **رسالة ماجستير، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٧٣م/ ١٩٧٤م).**
- الدوغان، محمد بن أحمد: ((**الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي**))، **رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م).**
- الزهراني، أحمد بن سعيد العدواني: ((**الأندلس في القصيدة العربية المعاصرة**))، **رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م).**
- السيد محمد، عبد الستار عثمان: ((**الصورة الفنية في شعر صلاح عبد الصبور**))، **رسالة ماجستير، (مصر: جامعة المينا، كلية الآداب، ١٩٩٥م).**
- الضبع، محمود إبراهيم: ((**السرد الشعري: دراسة تطبيقية على الشعر الجديد**))، **رسالة ماجستير، (القاهرة: جامعة عين شمس، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م).**
- أبو طالب، حسن محمد الشناوي: ((**الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل**))، **رسالة ماجستير، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية،١٤١٠هـ / ١٩٩٠م).**
- أبو طالب، عناية عبد الرحمن: ((**التشكيل التحليلي والموسيقى في شعر المقالح**))، **رسالة ماجستير، (صنعاء: كلية الآداب، ١٩٩٣م).**

- عبد العالم، عيد حجازي: ((**توظيف التراث الديني في القصيدة العربية المعاصرة**)) **رسالة دكتوراه، (مصر: جامعة المينا، كلية الآداب، ١٩٩٧م).**
- العمري، حسن بن غارم: ((**الجهاد في الشعر السعودي في الفترة ما بين ١٣٨٧هـ/ ١٤١٧هـ ـ**))، **رسالة ماجستير، (مكة المكرمة، جامعة أم القرى، كلية اللغـة العربيـة، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م).**
- مبارك، محمد بن عبد الله منور: ((**استلهام الشخصيات الإسلامية حتى أواخر القرن الثالث الهجري في الشعر العربي الحديث**))، **رسالة دكتوراه، (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤١٩هـ/ ١٤٢٠هـ) .**
- محمد، شعبان عبد الحكيم: ((**دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو: الشعر- المسـرح الشـعري**))، **رسالة ماجستير، (مصر: جامعة امينا، كلية الآداب، ١٩٩٥م).**
- مطاوع، علي عبد الوهاب: ((**الشخصية الإسلامية في الشعر المصري الحديث**))، **رسالة دكتـوراه، (القاهرة: جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالزقازيق، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).**
- هلال، عبد الناصر عبد الحميد نور: ((**توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر: ١٩٦٧-١٩٩٤م**))، **رسالة دكتوراه، (القاهرة: جامعة عين شمـس، كليـة البنـات للآداب والعلوم والتربية، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م).**

*** * ***

خامساً: شبكة المعلومات الدولية ((الإنترنت)):*

/http://www.adabfalasteeni.org

- **تجمع الكتاب والأدباء الفلسطينيين**

http://www.awu-dam.org/ind-dalil.htm

- **دليل أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العرب**

http://www.awu-dam.org/trath/ind-turath .

- **مجلة التراث العربي – اتحاد الكتاب العرب دمشق**

/http://www.awu-dam.org/mokifadaby

- **مجلة الموقف الأدبي – اتحاد الكتاب العرب دمشق**

http://www.albabtainpoeticprize.org/achievements
http://www.google.com

- **محرك البحث قوقل**

/http://www.palestine-info.info/ar

- المركز الفلسطيني للإعلام
- معجم البابطين للشعر اء العرب المعاصرين

http://www.awu-dam.org

موقع اتحاد الكتاب العرب – دمشق

/http://www.awfaz.com

- الموقع الشخصي للدكتور عبد الرحمن صالح العشماوي

---

* أفاد البحث من هذه المواقع في تراجم بعض الشعراء الواردين في البحث

• ملحـق البحـث

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م *

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
عندما يسقط العراق	أحمد صالح الصالح (مسافر)	دار المريخ القاهرة ١٩٨٧/١٣٩٨م	-قراءة في يوم الغفران / ب ت - الفجر في بيروت /ب ت -إلى المليحة بيروت / ب ت - عندما يسقط العراق / ب ت
الأعمال الشعرية	حيدر محمود	بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠١م	- رسالة إلى صلاح الدين١٩٨٧م. - أيوب الفلسطيني ١٩٨٩م
ألوان	يوسف محيي الدين أبو هلاله	الأردن: عمان دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م	-خابت مساعيهم وخابوا/ ب ت
اللهب المقدس	يوسف محيي الدين أبو هلاله	الأردن: دار الضياء للنشر والتوزيع ١٤٢٢-٢٠٠٢م.	- حقاً غزوني هكذا يحمى الحمى/ب ت
قصائد من زمن القهر	يوسف محيي الدين أبو هلاله	الأردن: دار الضياء للنشر والتوزيع ١٤١٨هـ/١٩٩٨م	- الصقر المقاتل / ب ت

*من خلا ل ما توافر للبحث من مادة شعرية

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
الأعمال الكاملة	أحمد فرح عقيلان	عمان، الأردن بيت الأفكار الدولية ١٤٢٠هـ	- عبد اللاجئ ١٩٦٨م - صرخة في مأتم العيد ١٩٦٧ - شرف من السماء ١٩٧٠م - فدائيون ١٩٧٣م. - قصتنا مع الصليبية / ب ت - القومية العربية كما أفهمها/ب ت - المغرب المسلم/ ب ت . - صرخة من الأقصى/ ب ت . - لا يأس / ب ت. - جنةالله في أرضه / ب ت. - ظلم ذوي القربى / ب ت. - يا دار / ب ت. - نشيد أمة الإسلام / ب ت. - انتفاضة الشرفاء/ ب ت.
القادمون من المذابح	محمد إسماعيل الأبارة	مطابع الدستور التجاريـة/بـدون معلومات.	-صراخ على أ طلال بيروت ١٩٨٢م
الراية	محمود مفلح	الأردن : دار عمـــار ١٤٠٤-١٩٨٣م	- الثائر المسلم ١٩٧٩م -اعتذار/ ب ت. - أبو الأعلى المودودي/ ب ت.

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
نفحات ولفحات	د. يوسف القرضاوي	مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر١٤٠٥هـ - ١٩٨٨م	- يا أمتي وجب الكفاح ١٤٠٥هـ
باقة البنفسج	د. عبد الهادي حرب	إصدارات نادي أبها الأدبي ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م.	- طريق العودة/ ب ت. - وداع / ب ت .
عرائس الضياء	يوسف العظم	الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م	- فلسطيني الغد الظافر/ ب ت.
فصول من سيرة الرماد	صالح سعيد الزهراني	إصدارات نادي القصيم الأدبي، ١٤١٩	-هرمجدوه ١٤١٢هـ - كائن بلاهوية ١٤١٣هـ
صلوات على زهرة الصبار	محمد سليم الدسوقي	مصر: هديل للنشر والتوزيع١٤١٩هـ-١٩٩٤م	- من أجل هذا الصوت /ب ت - لا يأكل الخواطر١٩٦٧م
القدس في العيون	كمال رشيد	مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١١هـ - ١٩٩٠.	- رايات وشامان /ب ت - الكاذبون / ب ت
مخاض الهزيمة	صبحي ياسين	بيروت : دار ابن حزام للطباعة والنشر والتوزيع١٤١٢هـ-١٩٩٢م	- قبضة / ب ت - المزاد / ب ت
ميلاد أمة	د. محمد الشيخ محمود صيام	الأردن: دار الفرقان للنسر والتوزيع١٤٠٧هـ-١٩٨٧م	- انفجار القدس١٣٩٥هـ. - وعد بلفور / ١٣٩٥هـ

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اســـــم الديوان	اســـم صـــاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
عماد الراية	محمد أحمد الزيداني	جدة : مطابع عبير بدون معلومات	- شيخ فلسطيني شردته الحرب / ب ت
الأعمــــال الشعرية	محمد إبراهيم أبــو سنة	القاهرة : مكتبة مدبولي١٩٨٥م	- رؤيا شهيد / ب ت - النبوة مخبوءة في الدماء / ب ت .
أشـــــيقر والسفر	إسماعيل إبــراهيم السماعيل	عنيـــــزة :دار الطباعـــــة للأوفست١٤١٧هـ - ١٩٩٦م	- نزية القبرصيلي/ ب ت - حديث سرابيفو / ب ت - مقابلة مع أبي الطيب/ ب ت
لا عاصم	د. أســـامة عبـــد الرحمن	الكويت شركة الربيعان للنشــر والتوزيع ١٩٨٨م	- رسالة إلى مناضل افريقي / ب ت - رسالة إلى مناضل أسيوي / ب ت - محطة استراحة رقم ٥ / ب ت
فأصـــبحت كالصريم	د. أســـامة عبـــد الرحمن	الكويت شركة كاظمــة للنشــر والترجمة والتوزيع١٩٨٧م	- عرس / ب ت . - فلسطين الكبرى / ب ت - اقسمت / ب ت
احتـــراق الصمت	عبد الرحمن قاضي	القاهرة مطبعة حســان ١٩٨٦م بدون معلومات أخرى	- الجهاد .. الجهاد /١٩٦٩م.
في القدس قــد نطق الحجر	خالد أبو العمرين	ط(٢) ١٤٠٨هــــ - ١٩٨٨م الكويـــت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع	- في القدس قد نطق الحجر ١٩٨٨م - ماذا قالت الحجارة /١٩٨٧م - يوم الأقصى / ١٩٨٣م - مرثية إلى يوم اغتيل في منتصف الظهيرة / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
الإيمان والتحدي	أحمد محمد الصديق	الأردن،: دار الضـــياء للنشـــر والتوزيع١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.	- فلسطين وصحوة الميلاد ١٩٨٢م. - المسجد الأقصى يتحدث عن نفسه ١٩٨٤م
قادمون مع الفجر	أحمد محمد الصديق	الأردن: دار الضـــياء للنشـــر والتوزيع١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م	- الفجر الآتي ١٩٨٦م - سلمت يداك ١٩٨٥م
صدى وذكرى	شريف قاسم	الأردن: دار عمـــار للنشـــر والتوزيع١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م	- الخطب عنوان الفـلاح ١٩٧٩م
تراتيل للغد الآتي	د. محمد وليد	دمشق: دار القلم للطباعـة والنشـر والتوزيع١٤٠٦هـ -١٩٩٦م.	- رثاء الشـيخ عبـد الله عزام /ب ت
عيون في الظلام	كمال رشيد	الأردن، الزرقـــاء مكتبـــة المنار١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.	- بدر وبيارق النصر/ ب ت - البراعم / ب ت
تآليل فـي جبهـة السامري	عبد الله عيسى السلامة	الأردن: مكتبة المنـار١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م	- لا خيل في القفقاس / ب ت
لأنك مسلم	محمود مفلح	مصر: دار الوفاء للطباعـة والنشـر والتوزيع١٤٠٥-١٩٩٥م	- حجر حجر / ب ت - شرق وغرب / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
دفاتر الشجن	إسامة عبد الرحمن	لبنان: دار الجديد١٩٩٨م د.	- القبيلة / ب ت - وتضيع سراييفو / ب ت - ضد التيار / ب ت - خمسون عاماً ملحمة هموم عربية. - كيف خنت الحب/ ب ت
رسالة من المسجد الأقصى	د. عبد الغني التميمي	جدة: مطبعة الروافد١٤٢٢هـ	- رسالة من المسجد الأقصى / ب ت
الطريق إلى الشمس	حسن عبد الله الشرفي	لبنان: دار آزال للطباعة والنشر١٤٠٩م/١٩٨٩م	- من ترانيم البن والنخيل ١٩٨٦م
المرافئ البعيدة	سعيد تيم	بيروت : دار العودة ١٩٧٩م	- حين تظهر الدماء ١٩٦٨م - زيت المصابيح ١٩٧٣م
عودة الغائب	محمد الحسناوي	مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع١٤٠٨هـ/١٩٨٨م	- الحقد المقدس ١٩٦٣م - هموم الحياة / ب ت
اغتيال القمر الفلسطيني	أحمد مفلح	إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.	- آه ما أغلى الثرى / ب ت
إنها الصحوة إنها الصحوة	محمود مفلح	مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع١٤١٢هـ/١٩٩١م	- تألقت فينا البراهين / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيد وزمانها
الأمل الهامس	منصور دماس	السعودية١٤١٤هـ بدون معلومات أخرى	- نداء فلسطيني جريح ١٤٠٩هـ.
سهيل وأحـزان الجنتين	حسن عبد الله الشرفي	دمشق : مطبعة عكرمة ١٩٨٥م	- من قصيدة السيف ١٩٨٢م.
الحـــب ذو العصف	د. أسامة عبد الرحمن	قبـرص: دار الشـباب للنشـر والترجمـة والتوزيع١٩٨٩م	- جليلة / ب ت - قالت / ب ت
أنغام الغـروب وأدمعه	عدنان محمد الخاطر	الدمام: مطابع الشريم بدون بيانات أخرى	-بندقيـة مجاهـد فلسـطيني ١٤١٢هـ.
عصر الشهداء	نجيب الكيلاني	بيروت: مؤسسة الرسالة١٤٠٨هـ/١٩٨٧م .	- القدس / ب ت
انتفضي أيتهـا المليحة	أحمد صالح الصالح "مسافر"	الريـاض: دار العلـوم للطباعـة والنشر١٤٠٨هـ/١٩٨٣م	- أحزان النخيل في أسوان ١٤٠٠هـ - ليلى تورق ١٤٠٠ ه
شرارة الثأر	إبراهيم الدافع	الرياض : دار العلوم بدون تاريخ	- عربي / ب ت - سماء الشرق / ب ت
تفاصـيل فـي خارطة الطقس	د محمد العيد الخطراوي	منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي / ب ت	على هامش مسرحية حديثة جداً / ب ت
مرافئ الأمل	د. محمد العيد الخطراوي	إصدارات نادي جدة الأدبي الثقافي ١٤٠٨هـ/ ١٩٩٣م	- سجدة شكر ١٤١٠هـ
غناء الجرح	محمد العيد الخطراوي	منشورات: نادي المدينة المنورة الأدبي	- عيد الأحزان ١٣٨٩هـ - حزمة من حطين ١٣٨٨
			- الوداع الدامي
تأويـل مـا حدث	د. محمـد العيـد الخطراوي	منشورات نادي المدينة المنورة الادبي ١٤٠٨ هـ/١٩٩٧م	- الريح والشجر

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
على درب الجهاد	د. زاهر بن عواض الألمعي	١٤٠١هـ - الرياض مطابع الفرزدق التجارية١٤٠١هـ	- في مشاعر الحج ١٣٩١هـ. -من قصيدة في حرب رمضان ١٣٩٣هـ
المجموعة الشعرية الكاملة	غازي عبد الرحمن القصيبي	جدة: مطبوعات تهامة ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م	- بعد سنة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م -لا تهيء كفني ١٣٩٧ هـ - يا وطني ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م
نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني	محمود مفلح	ط(١) ١٤١٠هـ/١٩٩٠م مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع	- رسالة / ب ت
جراح وكلمات	أحمد محمد صديق	الأردن: دار الضياء للنشر والتوزيع ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م	- الظل الضائع ١٤٠٣هـ.
رباعيات من فلسطين	يوسف العظم	بيروت: المكتب الإسلامي ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م	- وزارنا البابا / ب ت
السلام الهزيل	يوسف العظم	بيروت: المكتب الإسلامي ١٣٩٧هـ	-السلام الهزيل / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيد وزمانها
قناديل في عتمة الضحى	يوسف العظم	الأردن: مكتبة المنار١٣٩٧هـ/١٩٨٧م	- هوية الأقصى / ب ت
عرائس الضياء	يوسف العظم	الأردن :دار الفرقان للنشر والتوزيع ١٩٨٧م	- فلسطيني الغد الظافر / ب ت
الرحيل إلى الأعماق	على أحمد النعمي	منشورات نادي جازان الأدبي بدون تاريخ	- من أمام بوابة البلاغ تبدأ الخط ١٤٠١هـ.
نفحات من طيبة	علي عثمان حافظ	جدة : مطبوعات تهامة : ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٤هـ	- جولة الحق لن تكون الأخي ١٤٠٠هـ - معركة الأردن والفدائيين ف الكرامة
إلى أمتي	عبد الرحمن صالح العشماوي	الرياض: مطابع النهضة ١٤٠٠هـ	- صرخة مرصعة بالأخل ١٣٩٧هـ
لا تسلني عن جراحي	مهدي أحمد الحكمي	منشورات نادي جازان الأدبي ١٤١٩هـ ١٩٩٨م	- ترانيم النصر ١٤١٣هـ
الأعمال الشعرية الكاملة	يوسف الخال	بيروت: دار العودة للصحافة والطباعة والنشر١٩٧٩م	- بعد الخامس من حزيران / ب ت
حصاد الغربة	د. زاهد محمد زهدي	جدة : الناشر عبد المقصود خوجة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م	- الطاغية يتكلم / ب ت
قصائد تتوكأ على عكاز	سعد البواردي	ط(١) ١٤٠٨هـ مطبوعات نادي الطائف الأدبي	- واقعة الصفيح / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
أغنيات الدم والسلام	عبد السلام هاشم حافظ	مطبعة دار البيان، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م بدون معلومات أخرى.	- أكبر من الطغاة ١٣٨٩هـ
الطريق إلى القدس	داود معلا	عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع١٤٠٥هـ /١٩٨٤م	- في ذمة الله / ب ت - القدس/ ب ت
القدس قصيدتي	معروف رفيق محمود	الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع١٩٩٨م	- يا قدس يا أخت مكة / ب ت
صدى الصحراء	صالح عبد الله الجيتاوي	الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م	- الغضبة القدسية ١٤٠١هـ - الوليد: ترنيمة للصحوة الإسلامية ١٤٠٣هـ. - حلم أم حقيقة ١٩٦٧م. - " نداء " ١٣٩٠هـ - مواجع وآمال ١٣٩٣هـ
مشاهد من عالم القهر	مأمون فريز جرار	عمان: دار البشير للنشر والتوزيع١٤٠٣هـ -١٩٨٣م	- مشاهد من عالم القبر ١٩٨٠م. -سلام شعب مصر ١٩٨١م
ديوان أحمد دحبور	أحمد دحبور	بيروت : دار العودة١٩٨٣م	- حكاية الولد الفلسطيني ١٩٦٩م - اسمه يحيى وكان ليلة القصف يخرج - من بين الصلب والترائب / ب ت
ديوان محمد الفيتوري	محمد الفيتوري	بيروت: دار العودة ١٤١٢هـ/١٩٩١	- القادم عند الفجر / ب ت - إيقاعات قبل مارشال النصر

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
إسلاميات	محمد بن سعد الدين	١٣٩٧هـ/ بدون معلومات أخرى.	- ركعتان ١٣٩٥هـ - في الشباب ١٣٩٣/٩٢هـ
الهجير	معيض علي البخيتان	الرياض: مطابع شركة حنيف١٣٩٨هـ/١٩٧٨	- سوق عكاظ / ب ت
لافتات [5]	أحمد مطر	١٩٩٤م، لندن : بيانات أخرى	- وردة على مزبلة / ب ت
حنين وأنين عبر السنين	كمال عبد الكريم الوحيدي	ط(١) ١٤٠٣٢هـ/١٩٨٢م بدون بيانات أخرى (٢)	- أرض المعياد :١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م
فلسطنيات وقصائد أخرى	محمد الشرفي	صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م	- الانتظاروبؤس الانتظار/ ب ت
ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١-١٢	عبد الله البردوني	صنعاء: الهيئة العامة للكتاب ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م	- تحقيق إلى الموتى والأجنة ١٩٨٨م - العصر الثاني في هذا العصر
الأعمال الشعرية	أمل دنقل	مصر: مكتبة مدبولي/ بدون أخرى	- لا وقت للبكاء ١٩٧٠م - خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين / ب ت
لله والحق وفلسطين	د. جابر قميحة	١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م	- الأطفال والحجارة ١٩٨٨م - أوكازيون الدم العربي/ب ت
ديوان صلاح عبد الصبور	صلاح عبد الصبور	بيروت: دار العودة ١٩٩٨م	- فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال / ب ت
الأعمال الشعرية الكاملة	فدوى طوقان	١٩٩٣م، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٩٣م	-إليهم وراء القضبان / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧ م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
ديوان سميح القاسم	سميح القاسم	١٩٨٧م بيروت: دار العودة	- الميلاد م/ ب ت
الألق الوافد	هلال العامري	القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب١٩٩١م بدون معلومات أخرى	- سجى الطفل / ب ت

المسـافر فـي سنبلات الزمن	د. صابر عبـد الدايم	القاهرة: مطبعـة الأمانـة/ بـدون بيانات أخرى .	- الكلمة والسيف / ١٩٧٣م
الأعمال الكاملة	محمد حسن فقي	جـدة : الـدار السـعودية للنشـر والتوزيع	- من وحي البسفور/١٣٨٢هـ - الإسلام أولاً / ١٣٨٧هـ. - صحوة العملاق / ١٣٩٣هـ
نزيف الشهداء	د. زاهـر بـن عواض الألمعي	ط(٢) ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م الرياض: مطبعة النرجس	- دروب العلا / ب ت - جيل الانتفاضة : ب ت - فارس من فلسطين / ب ت
فيض الأحاسيس	مفرج السيد	منشـورات: دار ثقيـف للنشـر والتأليف١٣٩٩م/ ١٩٧٩،	- الجزيرة العربية فـي ماضـيها وحاضرها/ ب ت .
لا تسلني	د. عبـد الله الصالح العثيمين	الرياض: دار العلـوم للطباعـة والنشر١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م .	- تراثية / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
آلام وأحلام	محمد المجذوب	منشورات نادي المدينة المنورة الادبي١٤١٣هـ/١٩٩٢م	- في موكب الوحدة / ب ت
مع الشعراء	أحمد الخاني	الرياض: مطابع المدينة ١٤٠٥هـ	- مع امرئ القيس ١٣٩٩هـ
الصبر والثبات نفثات مجاهد في سبيل الله	جمال فوزي	القاهرة: المطبعة الفنية/ ب ت	- الإسراء والمعراج ١٣٩٧هـ
شموخاً أيتها المآذن	محمود مفلح	الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع ١٤٠٧هـ/١٩٨٠م	- موطني / ب ت - شموخاً أيتها المآذن /ب ت - لبنان / ب ت
دمع اليراع	غازي الجمل	الأردن: دار عمار للنشر والتوزيع / ب ت	- ثار القريض ١٩٨٥م
حداء الصحراء	خالد بن محمد الخنين	١٩٨٨م، دمشق، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع١٩٨٨م	- موكب العلا ١٩٩٥م
أزاهير وأشواك	محمد منير الجنباز	الرياض: دار عالم الكتب والنشر والتوزيع١٤٠٥هـ/١٩٨٥م	- يتيمة العرب / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
إشهدي يا قدس	سليم سعيد	الدوحة: مطبعة الدوحة الحديثة١٤٠٣هـ.	- آه صلاح الدين ١٤٠٢هـ
ديوان الشامي الأعمال الكاملة	أحمد بن محمد الشامي	جدة : الناشر عبد المقصود محمد سعيد خوجة١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م	- القدس قبلة المسلمين الأولى ١٣٩٩هـ
ديوان جراح على الدرب	عدنان علي رضا النحوي	الرياض: دار عالم الكتب للنشر والتوزيع١٤٠٥هـ/١٩٨٥م	-دوي التاريخ ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م
الأعمال الشعرية الكاملة	معين بسيسو	بيروت : دار العودة ١٩٨٧م	-إلى سائحة : ب . ت - الرصاصة الأولى / ب ت - النقش بالأزميل والرسم بالطباشير على جلد غزة:ب ت
اللظى	عبد الفتاح عمرو	الأردن: دار عمار للنشر والتوزيع١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م	- أنشودة الفجر الجديد : ١٩٦٨م - عاشق القدس : ١٩٨٤م
واستوت على الجودي	أسامة عبد الرحمن	الرياض: مطابع الأوفست١٤٠٢هـ/١٩٨٢م	- اليوم تجهم لي قمري / ب ت - دموع التاريخ / ب ت - أنا .. والعالم العربي / ب ت -من سفك الحب العذري/ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها	نو الـ
			- ليتني أسهر في عينيك/ ب ت - القدس حين تغيب عن موكب الهجـرة / ب ت - .لو تقرأين صحائفي / ب ت	بيت بيت بيت
دموع على القدس	محمد راجح الأبرش	الأردن: دار عمـــار للنشر١١٤٠٨هـ/١٩٨٨م	- رسالة إلى صلاح الدين/ب ت - دموع على القدس / ب ت - يوم الرسالة / ب ت	بيت بيت بيت
ديوان حسن القرش ج (٢)	حسن بن عبـد الله القرشي	بيروت. دار العودة ١٩٨٣م	٠- اللاجئون - القدس والأطياف الممزقة / ب ت - كفاح لفلسطين / ب ت - وعد بلفور / ب ت – حطين / ب ت - شادي الجراح / ب ت - يا فلسطين / ب ت - بيروت في قبضة الظلام / ب ت	بيت تفع بيت بيت بيت بيت تفع
أمل جريح	عبد الله بـن سـالم الحميد	الريـــاض: مطـــابع النصر١٤٠٠هـ/١٩٨٠م	- أمل : ١٣٩٢-١٩٧٢م - ثورة الجهاد ١٣٩٣هـ - بين الألم والأمل ١٩٧٣ - بين الهزل والجد١٣٩١-١٩٧١	بيت بيت بيت بيت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

ن	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها	نوعية النص	صلاح	حطين	أخر
	عبد الله بن سالم الحميد	الرياض مطابع النصر١٤٠٢ هـ	أمل / ب ت	بيتي			
الجـرح	معروف رفيق	الدوحة: مطابع قطـر الوطنيـة ١٩٨٥م	- لابد من حطين / ب ت - يا أقصى / ب ت - حنين إلى الأرض ١٩٧٢م	بيتي بيتي بيتي	١ ١	- -	- -
ان أغني	د. جابر قميحة	القاهرة:مكتبة وهبة/ ب ت	- الموت ولا العار ١٩٨٨م	تفعيلي	١	-	-
شعرية	د. عبده بدوي	١٩٩٩م/ القـاهرة : الهيئـة المصرية للكتاب	- الأقمار والموت في بيروت / ب ت	تفعيلي	١	-	-
وق	عبد الله بن سليم الرشيد	إصـدارات النـادي الأدبـي بالرياض١٤١٣هـ/١٩٩٣م	- على مشارف الجراح ١٤١٠هـ	بيتي	-	١	-
رياء	حسـن مصـطفى الصيرفي	إصـدارات نـادي المدينـة المنورة الأدبي / ب ت	- يا عيد / ب ت	بيتي	١	١	-
ل الماء	حسـن بـن عبـد الله القرشي	ط(١)١٤١٥هـ / ١٩٩٤م بيروت ، دار الشروق	- لغة الضاد / ب ت	بيتي	١	-	-
ج	محمد فرج العطوي	إصـدارات النـادي الأدبـي بتبوك١٤١٨ـ/١٩٩٨م	- حرقة قلب / ب ت	بيتي	-	١	-
ثمن	عبد الله محمد جبر	ط(١) ١٤٠٤هـ/ مـن مطبوعات نادي مكة الأدبي	- لبنان / ب ت	بيتي	-	١	-

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
قذائف اللهب	حسن بن يحيى الذاري	الأردن: دار الضياء للنشر والتوزيع١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م	- من عبر الانتصار الشعبي ضد أعداء وحدة اليمن محلياً وإقليمياً ودولياً ١٩٩٤م.
حصاد الإيمان	يسن الفيل	الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة ٢٠٠٠م	- أنا الإسلام / ب ت - الأقصى والعيد ١٩٦٩م
صرخة مسلم	معروف رفيق	الأردن: دار الضياء للنشر والتوزيع١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م	- الأقصى يستصرخكم ب ت - صرخة مسلم على مشارف القرن / ب ت
موكب الضياء	أبو زيد إبراهيم سيد	منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي/ بدون بيانات أخرى	- جاء الكتاب / ب ت
الأعمال الكاملة	فوزي العنتيل	القاهرة الهيئة العامة للكتاب١٩٩٥م	- تنويعات صوفية ١٩٧٣.
حروف من لغة الشمس	عبد الله بن سليم الرشيد	الرياض: دار المعراج للنشر والتوزيع١٤٢١هـ/٢٠٠٠م	- أوان النشيد ١٤١٢هـ - صيحة في التيه١٤١٢هـ
تقاسيم على زوارق الأيام	يوسف عبد اللطيف أبو سعد	ط(١) ١٤١٢هـ /١٩٩١م منشورات نادي المنطقة الشرقية الأدبي	- صرخة الشهيد / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
خواطر شاعر	د. محمد بن سعد الديل	منشورات نادي أبها الأدبي ١٤١١هـ	- صوت القرآن / ب ت - نداء الحرم / ب ت
ديوان الجواهري ج٥ - ٦	محمد مهدي الجواهري	العراق ١٩٧٥م مطبعة الأديب البغدادية ج٥ ١٩٧٥م ج٦ تاريخ الطبع ١٩٧٧م	- مهلاً ١٩٦٩ رداً على قصيدة الفريق رك صالح مهدي عماش التي أرسلها إلـ الشاعر - ذكرى عبد الناصر ١٩٧١م
الأعمال الشعرية	سليمان العيسى	بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥م	- مصرع الفارس ١٩٦٩م - بطاقة حب إلى مهرجان الشباب العاشر في برلين ١٩٧٣م - رباعيات من الجولان ١٩٨١م
تقاسيم على نغم النوى	نائل عبد القادر اليعقوبياي	عمان دار البازوري العلمية ١٩٩٥م	- يوميات محارب عائد ١٩٩٤م
إشراقات من نبع الحضارة	ياسين جابر	الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بدون تاريخ	- أمة الإسلام
منارة المجد	فاطمة بديوي	منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م	- معركة النصر: ب / ت
ديوان محمد درويش	محمود درويش	١٩٩٥م بيروت: دار العودة ١٩٩٥م	- الصوت الضائع في الأصوات / ب ت - امرأة جميلة في سدوم / ب ت - سرحان يشرب القهوة في الكافتريا

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
			- مأساة النرجس ملهاة الفضة - أنا آت إلى ظل عينيك ب ت - قتلوك في الوادي ب ت
ألوان من الحب	بدر بدير	بالاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ١٩٩٩م	- هل تاه الخطو ؟ / ب ت - رسالة إلى حماة القدس ١٩٩٧م - من يصبح نعجة ١٩٩٨م
الأعمال الشعرية	محمد هاشم	إصدارات نادي المدينة المنورة	- انطلقي ١٣٧٨ هـ

الكاملة	رشيد	الأدبي١٤٤١هـ ١٩٩٠	- في يوم بدر ب ت
الأعمال الشعرية الكاملة	محمد أحمد منصور	القاهرة: دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع١٤٢١هـ/٢٠٠٠م،	- قرب خصلة شعر حررت بلاداً ١٩٩٢ - ها هنا تسكن الجراح ويسمو الحـ ١٩٨٩م - عيد ومؤتمر ب ت - تحية الوفد البرلماني الغربي ١٩٧٨م - العيد في ظل الوحدة ١٩٨٨م - لقاء زعيمين ١٩٨٥م - يا قادة النصر ١٩٨٩م
الأعمال الشعرية	أحمد سويلم	القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٢م	- خمس صلوات في المسجد الأقص ١٩٦٩
الأعمال الشعرية	كمال نشأت	القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م	- عائدون ١٩٦٧

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
الأعمال الكاملة	محمود حسن إسماعيل	الكويت: دار سعاد الصباح١٩٩٣م	- وجئت أصلي ١٩٦٩م - صوت المعركة ١٩٦٩م
الأعمال الشعرية الكاملة	نازك الملائكة	القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢م	- شمس للقاهرة : ١٩٧٣م - الهجرة إلى الله ١٩٧٣م
زغاريد الحجارة	محمود دسوقي	١٩٩٣، القاهرة: دار الفكر الحديثة ١٩٩٣م	- حكاية شعب / ب ت - سل الأقصى / ب ت
قناديل على مآزن القدس	صالح عبد الله الحيتاوي	الأردن: دار الفرقان للنشر والتوزيع١٤٢٢هـ/٢٠٠١م	- الطعنة / ١٩٨٧م - في ظلال رمضان ١٩٨٦م
الأعمال الشعرية	سعدي يوسف	بيروت دار العودة ١٩٨٨م	- تأملات عند أسوار عكا ١٩٦٧
مقاطع في الوجدان	عبد المحسن حليت مسلم	جدة دار العلم للطباعة ١٤٠٣هـ	- أمة العرب ١٩٨١م
الأعمال الشعرية	إيمان بكري	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٠م	- وحدي انتظر البعث / ب ت
عندما تشتعل الجراح	عبد البديع محمد عراق	القاهرة: ١٩٩٣م بدون معلومات أخرى	- وردة فلسطينية ١٩٩١م
صياد الوهم	كمال عمار	القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م	- كابوس أبو الطيب / ب ت

أشعار من ذاكـرة الوطن	مسعد زياد	جـدة: شـركة المجموعـة الإعلامية ط(١) ١٩٩٢م	- عندما تنخب القلوب / ب ت

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسـم صـاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
الأعمال الكاملة ج٢	محمد التهامي	القاهرة الهيئة العربية العامـة للكتاب ٢٠٠١م	-النصر كل النصر / ب ت -النصر المرتقب / ب ت -أنا مسلم / ب ت
ديوان توفيق زياد	توفيق زياد	دار العودة بيروت –٢٠٠٠م	-ريح من الشرق ١٩٦٦م
الأعمال الشعرية	حسن توفيق	القاهرة الهيئة العربية العامـة للكتاب ١٩٩٩م	- تهمة العصفور الذي اتجـه للنهـ ١٩٩٧م - رسالة من تحت الرصاص ١٩٨٤م
يا سراييفوا الحبيبة	أحمـد محمـد الصديق	عمان: دار أسامة للنشر ولتوزيع ط(١) ١٩٩٦	- رجال العمري ١٤١٥هـ
قلب على الرصيف	أحمـد سـالم باعطب	الرياض: دار الرفاعي للنشر والطباعـة والتوزيـع ط(١)١٤٠٣هـ	- حطين .. خالدة /ب ت
قصيدة مخطوطة	عبـد الـرحمن العشماوي		- رسالة إلى صلاح الدين

صلاح الدين في الدواوين الشعرية بعد ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م

اسم الديوان	اسم صاحب الديوان	مكان الطبعة وتاريخها	عنوان القصيدة وزمانها
رماد الوجه الحنظي	علـــي آل عمـــر عسيري	جدة :١٤٠٥ هـ١٩٨٥ م	تفاصيل الخريطة ١٤٠٢ هـ
دوحة الحب	وليد مكتبي	قطر : دار الثقافة ١٩٨٧م	حطين ١٩٨٤ م
عودة المسافر	ربحي محمود	فلسطين : منشورات دار الزاهرة / ب ت	درب واحد إلى القدس
الأعمال الشعرية	نزار قباني	لبنان : منشورات نزار قباني / ب ت	المهرولون : ١٩٩٥ م
هجير	إبـــراهيم طـــالع الألمعي	جدة : دار البلاد ١٤١٩هـ	زائر / ب ت
رؤى مسافر	عبـــد الــــرحمن السويداء	الرياض : دار السويداء ١٤٠٨ هـ	حجر وبندقية / ب ت
أغنية للوطن	علي محمد صيقل	منشورات نادي جـازان الأدبـي ١٤٠٩ هـ	أشتعال الحجارة / ب ت

• فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

تم بحمد الله